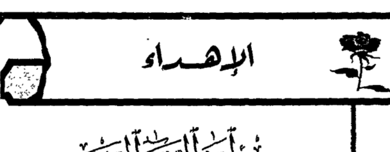
عبد الحق معزوز



عبد الحق معزوز

مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر



الإهـداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الى والدي الكريمين ابي وأمي

الى زوجتي وأولادي

اليهم جميعا أهـدي

هذا العمل المبارك



مقدمة

لقد عرفت الكتابات الكوفية في العالم الإسلامي عامة وفي بلاد المغرب العربي و الجزائر خاصة تطورا ملحوظا، نضجت معالمه التقنية وكملت صوره الفنية والأدبية عبر مختلف العصور التاريخية ابتداء من نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين (9 هـ - 10م)، حيث تعد هاته الفترة التاريخية الإنطلاقة الحقيقية لمظاهر التطور التقني والفني على الحرف الكوفي الذي استطاع لفت انتباه الباحثين وتحويل عناية الدارسين إليه كرافد رئيسي للفنون الإسلامية وكفن عربي أصيل المنشأ والتطور، وذلك لما عرفه هذا الحرف من تجويد وتحسين في بنيته المورفلوجية ، أي في التغييرات التي عرفها على مستوى متن الحرف بذاته كتلك التمطيطات والانكسارات والعقف والانحناءات وما إلى ذلك من الصور والأشكال المختلفة التي عرفتها الحروف في مختلف العصور والأزمنة التاريخية هذا من جهة. ومن جهة ثانية، لما لحق بهذه الحروف أيضا من تحليات وتحسينات تمثلت في إضافة بعض الظواهر الزخرفية كالعناصر النباتية والهندسية التي وظفها الفنان وألحقها بنهايات الحروف وفي المساحات الشاغرة لملء تلك الفراغات بهدف إحداث توازن في الشريط الكتابي وكسر الرتابة الفنية التي فرضتها طبيعة الحروف العربية التي لا يمكّنها شكلها إلا من شغل الثلث السفلي من الشريط الكتابي، في حين يكاد الثلث العلوي للشريط يبقى خاليا إلا من صواعد الحروف الطويلة كالألف واللام هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان الغرض من إلحاق هذه الظواهر الزخرفية هو إضفاء بعدا جماليا ومظهرا زخرفيا على النص الكتابي الذي لم يكن لتكتمل

معانيه الجمالية وصورته الزخرفية في نظر الفنانين إلا بتعانق الحروف وتزاوجها وامتزاجها بأساليب وعناصر زخرفية من الطبيعة ومن محيطه الحياتي كالمواضيع الهندسية أو النباتية التي منحته أياها الطبيعة والتي نفذها بأساليب شتى، بعضها محور ومجرد من الطبيعة والبعض الآخر منحه شكله القريب من الطبيعة إن لم يكن طبيعي، وبذلك فقط اكتسب الشريط الكتابي بعدا فنيا وجماليا يحق أن يُصَنَّف ضمن الأعمال الفنية.

على أن التطور الذي عرفته الكتابات الكوفية في الجزائر لم يقتصر على الجانب التقني ولا على الجانب الفني فحسب بل تعدى ذلك ليشمل أيضا محتوى النص الكتابي أيضا سواء كان شاهديا أم تسجيليا. فقد لوحظ وجود تحسن ملحوظ وتغير مستمر في البنية النصية لمعظم عناصر هذين النوعين من الكتابات عبر مختلف العصور التاريخية، وكان هذا التغيير مرتبط في الغالب، بالتغييرات السياسية أو بالعقائد الدينية والمذهبية التي كانت تظهر من وقت لآخر في مختلف الأقاليم الإسلامية. ولعل أهم ما لحقه التغيير باستمرار هي تلك الآيات القرآنية والشعارات السياسية التي كانت تستعمل في الغالب كدعاية للحاكم وللسلطة الحاكمة في الإقليم، حيث تعبر هذه الشعارات على اتجاهها السياسي، كما كانت تعبر في الوقت نفسه عن فلسفتها المذهبية. وانطلاقا من البعد الإعلامي لهذه النصوص تتجلى بوضوح أهمية وخصوصية هذه الشعارات التي كانت تعمل على الترويج و الدعاية لمختلف الاتجاهات الفكرية والمذهبية للدول، حيث لعبت نفس الدور الذي كانت تقوم به النقود الإسلامية في ذلك الوقت، وتلعب نفس الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في الوقت الحاضر.



الفصل الأول

دراسة تحليلية للحروف



دراسة تحليلية للحروف

شهدت الكتابة الكوفية الجزائرية عبر عصورها المختلفة تطورا هاما جديرا بالاهتمام والدراسة ، وذلك لما لحق بها من ظواهر وأساليب فنية غيرت من مظهر حروفها وحولتها من البساطة إلى التعقيد أو التركيب ، وأدت إلى اكتمال مظهرها الجمالي، والارتقاء بها إلى مستوى الكتابات الكوفية العربية في الوطن العربي والإسلامي عامة.

وقد شمل هذا التطور كل الحروف ولكن بدرجات مختلفة ومتفاوتة . فالصواعد الطويلة كالألف واللام مع بعض الحروف المستلقية كالجيم والدال والصاد والهاء والعين والحروف النازلة كالراء والميم والنون والواو كانت دائما أكثر الحروف التي وقع عليها التغيير وأولاها الفنان نوعا خاصا من العناية والاهتمام، فراح يلحق بهاماتها ونهاياتها عناصر زخرفية نباتية وهندسية، وأحيانا تكون هذه الإضافة على مستوى متن الحرف نفسه وفي هذه الحالة غالبا ما تكون هذه العناصر عبارة عن أشكال هندسية مشكلة بطرق فنية متعددة كالقطع والتقاطع والتضافر والانكسار والانحناء وما إلى ذلك من الطرق الفنية والتقنية والأساليب العديدة التي استعملها النقاشون في أعمالهم الفنية خلال العصور المختلفة .

هذا التطور الذي عرفته الكتابات الجزائرية لم يشمل شكل الحروف ومظهرها العام بما لحق بها من ظواهر فنية زخرفية فحسب بل شمل أيضا حتى الظواهر

الزخرفية نفسها التي تزين الحروف سواء كانت نباتية أم هندسية أم رموز محورة، فقد نمت وتطورت وفق نفس ناموس الارتقاء الطبيعي الذي جرت عليه الحروف ، وخاصة تلك العناصر القديمة التي لم تختف واستمر استخدامها في مختلف العصور كالذيل النبطي ورجعة الجيم وعراقة الياء النهائية وما إلى ذلك من العناصر الأخرى.

لقد كان من الصعب جدا اختيار الحروف ووضع جدول دقيق ومفصل بكل حرف على حدة وذلك لتعدد أشكالها وتقارب صورها وتشابهها فيما بينها إلى جانب وجود الحروف البسيطة والمتطورة جنبا إلى جنب في معظم الكتابات وفي كل العصور وعدم وجود اختلاف كبير ذا أهمية بين الكثير من الحروف، فضلا عن العدد القليل للكتابات الكوفية في الجزائر الذي لا يسمح بتتبع مختلف مراحل تطور الحروف تتبعا جيدا و طبيعيا كما هو الشأن بالنسبة إلى الكتابات العربية في تونس أو في المشرق العربي والإسلامي بشكل عام حيث الوفرة والنوعية ، بينما تميزت الكتابات الجزائرية بصورة عامة بنوع من البتر والانقطاع مما تسبب في وجود الكثير من الفراغات وحدوث ثغرات فنية في مسيرتها التاريخية يصعب ملؤها أو تجاوزها في كنف المعطيات الحالية، وهذا لعمري يعود بالأثر السلبي على أي عمل جاد في هذا المضمار الذي ستكون نتائجه حتما دون النتائج المحصل عليها في المشرق على سبيل المثال وكذلك في تونس.

وهذا لا يعني أبدا التقليل من أهمية دراسة الكتابات الجزائرية على ما هي عليه من قلة، وإنما لو كانت متوفرة بنفس الكمية والنوعية التي هي عليه في الكثير من الأقاليم الإسلامية لكانت نتائجها أفضل وأدق. ولكان بإمكاننا العثور على تلك الحلقات الفنية المفقودة في العقد التطوري لبعض الأشكال الزخرفية والأساليب والطرز الفنية التي صاحبت المسيرة التاريخية للحروف وانتقلت معها من عصر إلى آخر.

ومع ذلك فإن أهمية الكتابات الجزائرية تكمن في ما تكتسيه حروفها من تطور، وتعدد، وتميز، لما عرفته من تغيير، وبما لحقها من إضافات ـ رغم قلتها ـ جعلها في مستوى فني راق لا يقل عن مستوى الكتابات العربية في المشرق وفي المغرب. وتكمن أهميتها أيضا في خصوصية و تنوع الحروف وثراء طرزها الفنية التي ستثري بدون شك علم الكتابات العربية (الباليوغرافيا). و رغم صعوبة اختيار الحروف التي تبين بدقة مظاهر التطور التي طرأت عليها في جميع أوضاعها المختلفة وفي العصور المتعاقبة، فقد أمكن اختيار الحروف الأكثر تمثيلا من الناحية الفنية والأدق تعبيرا من الناحية التطورية ووضع جدول بكل حرف يبرز بصورة جلية خصوصياته ومميزاته الفنية والتقنية، وبالكيفية نفسها تمت دراسة العناصر الزخرفية النباتية منها والهندسية مع مراعاة أيضا المنهج نفسه المتبع في دراسة الحروف.

حرف الألف : (شكل 1)

لقد تنوعت أشكال حروف الألف وتعددت صورها بتعدد الكتابات واختلاف العصور، ويتجلى ذلك بوضوح في اختلاف صوره وتباينها جراء الإضافات واللواحق، ليس فقط في العصر الواحد وإنما في الكتابة الواحدة أيضا وفي مختلف أوضاعه في الكلمة. وهو ما يعكس بحق مدى تطورهذا الحرف، سواء كان تطورا إيجابيا ـ بمعنى نحو الأحسن والأفضل ـ أم سلبيا ـ بمعنى نحو الأسوأ ـ فهو في كلا الحالتين يعتبر تطورا حسب تقديري.

إن المتمعن في شكل حرف الألف الذي يرجع إلى بداية القرن الثاني الهجري (8 م) في كتابة شاهد ابن حيوه، يجد أن الألف في هذا العصر، كان بسيطا الشكل خاليا من مظاهر التعقيد والتكليف فنيا وتقنيا، فهو عبارة عن خط قائم محزوز يفتقر إلى الدقة في الإنفاذ والتحكم في تقنيات النقش فجاءت بذلك معظم الحروف غير كاملة الإستواء (شكل 1−1، 2)، وأما من حيث أسلوب النقش الذي أنجز به فهو النقش الغائر القريب إلى الحز منه إلى الحفر وهو الأسلوب الذي كان سائدا في ذلك العصر في الكتابات الشاهدية وغيرها. وقد شكل حرف الألف المنعزل على هيئة قائم مائل قليل الاستقامة في أغلب صوره وأوضاعه. قاعدته معقوفة إلى الخلف بزاوية قائمة مع الخط القاعدي. أما الألف المتصلة فقائمها لا يختلف في شكله العام مع قائم الألف المنعزلة ولكن الفرق بينهما يكمن في العقف بالنسبة للأول وفي إضافة زائدة على طريقة الذيل النبطي في نهاية الثانية، إن هذه الصورة تذكرنا بكتابات العصر ولا سيما كتابات القرن الأول الهجري التي لم يطرأ عليها أي تغيير أو تطور يذكر مقارنة بنظيراتها في كتابات قبة الصخرة (72 هـ / 691 م) وكتابات أميال عبد الملك بن مروان[1] (62هـ / 681 م) و حتى مع ألفات كتابة شاهد أسوان (31هـ / 65 م) التي تعتبر أول و أقدم الكتابات العربية في الإسلام.

لقد حافظ شكل الألف على صورته الأولية إلى غاية مطلع القرن الثالث الهجري (9 م) حيث عرفت هامته في بعض الأقاليم الإسلامية في المشرق ككتابات مصر - بعض التغييرات الطفيفة، كإدخال العنصر الزخرفي النباتي حيث صارت تتوجه مروحة نخيلية. أما في بلاد المغرب عامة و لجزائر خاصة فيلاحظ وجود فراغ كما سبقت الإشارة إلى ذلك، في الفترة الممتدة ما بين القرنين الثاني والثالث الهجريين، فانقطاع النقوش وعدم وجود كتابات ترجع إلى هذه الفترة الطويلة تجعل من الصعب إبداء رأي أو إصدار حكم بشأن تطور هذه المجموعة أو أي مجموعة أخرى من الحروف.

على أن الوضع سيشهد تغيرا ملحوظا خلال القرن الرابع الهجري (10 م) الذي لوحظ فيه حدوث تغير واضح في الحروف عامة مقارنة بالقرن الثاني الهجري، والألف خاصة سواء تعلق الأمر بأسلوب النقش الذي تغير من الغائر إلى البارز، أو من حيث العناصر وبعض الظواهر الزخرفية التي بدأ شيوع استعمالها في هذا القرن. و من مدينة سدرا ته فقد أمدتنا نقيشة جصية بصورة للألف المنعزلة لاتختلف صورته كثيرا عن صورة نظيره في كتابة ابن حيوه، حيث يشتركان في أسلوب عقف القاعدة نحو الخلف بينما يظهر التغيير أو التطور على هامته التي اتسعت وصارت تشطف بطريقة القطع المائل، مع اتساع حجم الحرف نتيجة لتقنية الحفر البارز التي تقتضي تكبير حجم الحروف. مع الإشارة أيضا أن صورة هذا الحرف قريبة الشبه بنظيره في كتابات إفريقية وخاصة كتابات القيروان التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري [2] .

ولعل أهم تطور عرفه حرف الألف خاصة والحروف بشكل عام حدث مع حلول القرن الخامس الهجري (11م) متجليا بوضوح في إحدى صور الألف المنعزلة في كتابة التميمي (413 هـ) ، حيث اختفى العقف من القاعدة وصارت هامته على هيئة

حنية (gorges gyptienes) بدلا من الشطف المفلطح فالبروز الواضح إلى الأمام أسفل الشطف يشبه إلى حد كبير رأس الورقة المدببة (شكل 1 ـ 3) وهنا وجب التذكير أن هذه الحنية ليست إلا مرحلة أولية لبداية ظهور ما يسمى بالورقة ثم المروحة فيما بعد...

ليواصل حرف الألف مسيرته التطورية ففي إحدى كتابات نهاية هذا القرن حصل تطور ملفت للنظر وجدير باالتذكير نظرا للطابع الزخرفي الذي صار يتحلى به هذا الحروف عامة ابتداء من نهاية هذا القرن، حيث أدخلت عناصر زخرفية هندسية جديدة على الحرف كاستعمال القوس المنكسر الذي صار يقطع صاعد الألف المنعزلة والعقف المزدوج للهامة الذي يبدأ أفقيا موازيا للحد العلوي للشريط ثم يعقف عموديا إلى الأسفل وذلك في كتابة شاهد مؤرخ في عام (488هـ / 1095م)، (شكل 1ـ 4) كما أصبحت هامة الألف المنعزلة والمتصلة على السواء تمد مدا مبالغ فيه بعد عملية العقف بالتوازي مع الحد العلوي.

كما اخترع لفنان الحمادي في هاته الفترة عناصر زخرفية جديدة تتمثل في العقد أو اللفائف (فصل 1 ـ 5) وأحيانا يتبعها انكسار بارز إلى الخلف عبارة عن قوس منكسرة (Rdan) لتنتهي هامتها بقطع مشطوف التي كما هو الحال بالنسبة للألف المتصلة (شكل 1 ـ 10). ويحسن التذكير هنا بأهمية القوس من الناحية الفنية والجمالية حيث تطور وأصبح من العناصر الزخرفية الأساسية في الكتابات الكوفية ابتداء من هذا القرن والذي خضع بدوره لعدة تغييرات حسنت صورته وسوّتْ وطوّرت شكله. كما استعمل أيضا هذا العنصر كأداة ربط خاصة على مستوى خط الوصل ما بين القرنين السادس والثامن الهجريين، علاوة على وظيفته الزخرفية وذلك بهدف إزالة الرتابة وإحداث نوع من التناسق بين الأجزاء المختلف للحرف إلى جانب دوره أيضا كنقطة انتقال يمكن بواسطته تغيير اتجاه إمدادات الحروف وخاصة الحروف ذات العراقات كالراء والميم والسين وأخواتها... .

وعن أصل هذا العنصر الزخرفي الذي يبدو المغرب الأوسط السباق إليه في بلاد المغرب فقد أرجع المستشرق فلوري (3) يرجع أصل القوس إلى أسيا وبالظبط إلى إقليم ديار بكر بآمد الواقعة جنوب تركيا، حيث يعتقد بأن هذه المنطقة هي الموقع أو المهد الذي نشأ فيه أول مرة هذا العنصر الزخرفي عام 420 هـ أو عام 426 هـ (1018م / 1024م)، أي قبل ظهوره لأول مرة في كتابات الحماديين بالقلعة وفي كتابات القيروان بإفرقية بأكثر من خمسين سنة. على ان ظهوره أول مرة في الكتابات الكوفية بمصر لم يحدث إلا بعد مرور حوالى قرن من الزمن بعد ظهوره في آسيا وحوالى خمسين سنة بعد كتابات المغرب الأوسط، مع أن مصر يفترض أن تكون المحطة الأولى لانتقال هذا العنصر من ديار بكر إلى بلاد المغرب وهو الدور الذي لعبته من قبل في كثير من المجالات – كنقطة عبور، وهمزة وصل أو كمصدّر أحيانا للكثير من الفنون الإسلامية من المشرق نحو المغرب. ولكن في هذا المضمار يبدو أن الأمر مختلف تماما والعكس هو الأصح، حيث لأول مرة تتخلف مصر عن دورها التقليدي الذي قامت به من قبل وحتى من بعد، وهو ما يطرح تساؤلات كثيرة ليس فقط عن تأخر مصر في استعمال هذا العنصر الزخرفي في فنونها. وإنما أيضا عن كيفية انتقال القوس من المشرق إلى المغرب، وما هو الطريق الذي سلكه للوصول إلى بلاد المغرب الأوسط خاصة ؟ وما هي المحطات الرئيسية التي مر بها قبل وصوله إلى المغرب؟. أم أن ظهوره في المغرب الإسلامي لا علاقة له بمشرقه ؟، وفي خضم هذه التساؤلات التي تبدو غير مجدية - على الأقل في الوقت الحاضر - بسبب عدم توفر المعطيات الأساسية المادية التي تساعد على تبديد الغموض وتوضيح الأمر. وفي انتظار ما ستكشفه الدراسات والاكتشافات الأثرية في المستقبل، فالمعطيات التاريخية تشير إلى وفود عدد كبير من الفنانين والصناع إلى قلعة بني حماد من جميع أصقاع العالم مشرقا ومغربا خاصة بعد الهجمة الهلالية على

إفريقية وسقوط مدينة القيروان (4) . ألم يكون إذن هذا العنصر جيء به مع من جاؤوا من الصناع والفنانين والتجار إلى عاصمة الحماديين في النصف الأول من القرن الخامس الهجري من بلاد المشرق ومن آسيا بصفة خاصة، حيث شهدت القلعة في ذلك العهد ازدهارا فنيا وثقافيا وفكريا لم يسبق أن عرفته مدينة قبلها في المغرب الأوسط بعد سقوط عاصمة الرستميين تاهرت. خاصة وأن الحفريات الأثرية التي أجريت في القلعة كشفت عن مجموعة من قطع الخزف الصيني (5)، مما ترك الباحثين في حيرة وشك وتساؤل عن أصله، البعض يعتقد أنه صنع في القلعة، والبعض الآخر يعتقد أن الوافدين إلى القلعة من المشرق هم من جاء به، مستدلين على ذلك بمحدودية الكمية. ألا يحتمل إذن أن يكون القوس قد أخذ نفس المسلك الذي اتبعه الخزف الصيني، ثم انتقل بعد ذلك من القلعة إلى القيروان وإلى مصر مع مطلع القرن السادس الهجري (6هـ / 12م) . لما كان من علاقة سياسية واقتصادية في ذلك الوقت بين الحماديين وبني عمومتهم الزيريين من جهة وبينهم وبين الفاطميين من جهة ثانية.

وأما العنصر الزخرفي الآخر المتمثل في العقدة أو اللفة فمن الواضح أن القلعة هي موطنه الأصلي ويمكن اعتباره من الأساليب الفنية المبتكرة من طرف الفنان الحمادي. إذ لم يسبق له أن ظهر من قبل في أي كتابة سواء في المشرق أو في المغرب، ولكن مع الأسف ظل استعماله حبيس كتابات القلعة حسبما يبدو، ولم ينتشر في سائر كتابات الحماديين وخاصة كتابات بجاية.

ومع حلول القرن السادس الهجري (12م)، عرف حرف الألف تطورا سريعا تجلى بوضوح في إحدى الكتابات التي يرجع تاريخها إلى عام (512هـ/ 1118 م). حيث تغير شكل الألف تغييرا جديرا بالإشارة والتنويه وخاصة على مستوى هامة الألف المنعزلة، التي توجت بمروحة لم تتضح معالمها بعد بشكل جيد وذلك بعد

عقف القاعدة والهامة على مستوى حدي الشريط (شكل1 ـ 6)، والشيء نفسه بالنسبة إلى الألف المتصلة (شكل 1 ـ 11) التي اشتركت فقط مع المنعزلة في عقف القاعدة بينما قائم الألف لم تعقف هامته ولم تزود بمروحة على غرار المنعزلة. والجدير بالذكر أن هذه المرحلة من تاريخ المروحة التي بدت في هذه الكتابة غير كاملة ولم تتضح بعد تفاصيلها حتى نقول عنها أنها مروحة، تعد في اعتقادي إحدى المراحل المتقدمة للمروحة الناضجة وفي الوقت نفسه مرحلة وسط بين الشطف المفلطح الذي يميل أكثر إلى الخط المقوس مع انتفاخ خارجي عند الطرفين وبين المروحة ذات الشكل الطبيعي التي ظهرت في القرن الخامس الهجري في الكتابات الشاهدية بالمغرب الأوسط.

بينما الألف المتصلة التي ترجع إلى هاته الفترة فقد تميزت بوجود رجعة إلى الخلف على هيئة العقف الذي نجده في الحروف المنعزلة وهو يختلف عن الذيل النبطي الذي سبق الكلام عنه (شكل 1ـ 8) ذلك أن رجعة الألف الحمادي اتجاه مسارها معاكس لمسار رجعته في كتابات القرن الأول والثاني (شكل1 –11) ليستقيم في إحدى الصور الأخرى من نفس الكتابة آخذا شكل رأس ورقة مدببة (شكل 1 –1) على خلاف الكتابات الزيرية التي تعود لنفس الفترة التي تبدو قاعدتها مستقيمة ومشطوفة [6] . أما ظاهرة التوريق فهي فهي قديمة في مصر حيث ظهرت في الكتابات الشاهدية مع مطلع القرن الثالث الهجري (9م) وفي بداية القرن الرابع الهجري (10م) بدأت كتابات القيروان تتحلى بالورقة أو المروحة [7] .

وبعد هذا الاستعراض لتطور حرف الألف الذي أقل ما يقال عنه أن ارتقاءه في درجات التطور كان طبيعيا ولكنه بطيء مقارنة بقية الحروف الأخرى لا سيما مقارنة التطور السريع – نوعا ما – الذي عرفته الكتابات الكوفية في القيروان وسفاقص والمشرق بصفة عامة .

ومع انقضاء الربع الأول من القرن السادس الهجري عرف حرف الألف تغييرا جذريا في هامته وأصبح يكتسي صبغة جمالية وزخرفية أكثر من ذي قبل في كتابات القرن الخامس الهجري وما قبلها وخاصة في كتابة الشيخ الزغلي المؤرخ عام 525هـ/1131 م، حيث طرأ تغيير جذري على صورة الألف المنعزلة، والذي غدا يتشكل بطريقة جد فنية مع حرف اللام بعيدة كل البعد عن وظيفتهما الكتابية، ولم يعثر على مثيل لها في الكتابات العربية. وطريقة تشكيل هذا العنصر الزخرفي تتمثل في تقاطع حرف الألف الذي يكون على صورة حرف الدال أو الحرف اللاتيني (u) مع عقف أحد أطرافه إلى اليمين ويكون وضعه في النصف العلوي للشريط الكتابي ثُم يشكّل حرف اللام بنفس الكيفية على أن يقطع كل منهما الآخر على شكل حلقتين متقاطعتين (شكل 1ـ 7، 13)، ثم تزيين امتداد الهامة بعد عقفها أحيانا بقوس مدببة منجزة بدقة متناهية أفضل من تلك التي كانت تحلي كتابات القرن الخامس الهجري (شكل 1).

ومن مظاهر الاهتمام والاعتناء بالألف في هذه الفترة، أن أدخل العنصر الزخرفي النباتي ممثلا في المراوح على اختلاف أشكالها وصورها حتى ولو كان ذلك على نطاق ضيق و محدود. ولعل من أهم المعالم الزخرفية لهاته الفترة الاستعمال المكثف للعنصر النباتي الممثل في المروحة بصفة خاصة، التي نضجت واستوت معالمها، وبرزت بتلاتها بصورة أوضح مما كانت عليه قبل ذلك، غير أنها تفتقر إلى التناظر، فالبتلة الأولى مدت بالتوازي مع الحد العلوي والثانية حلزونية (شكل 1ـ 19) ، هذه الصور أمدنا بها شاهد قبر من القلعة غير مؤرخ ولكنه معاصر لكتابة مؤرخة في 525 هـ . وهذا يعكس ويؤكد التأخر الملحوظ في ظهور أسلوب التوريق في كتابات المغرب الأوسط بحوالي مائة عام عن إفريقية وثلاثة قرون عن مصر (8).

هذا و قد تواصلت التغييرات تباعا وباستمرار على الشكل العام لحرف الألف . من ذلك وردت إلينا صور لهذا الحرف من مجموعة كتابات محراب الجامع الكبير لمدينة قسنطينة من العصر الحمادي (530هـ / 1136 م) تعكس جانبا من هذا التغيير بكل وضوح في جميع الحروف ولاسيما في حرف الألف المنعزلة التي صار من الصعب التعرف عليها لما لحق بهذا الحرف من انكسارات والتواءات بأكثر تعقيد من أي وقت مضى، حيث جعل الفنان من صاعد هذا الحرف صورة بهلوانية تفتقر إلى الحس الجمالي بالرغم من طابعها الزخرفي (شكل1—14).

وتوجد الثمرة من بين العناصر الزخرفية التي استعملت أيضا في هاته الفترة في كتابات جامع قسنطينة نفسه جنبا إلى جنب مع أسلوبي الشطف والتوريق (شكل 1 ـ 15) .

ولكن هذا التطور الإيجابي الذي عرفته الكثير من الكتابات السابقة، كثيرا ما كانت تتوقف عجلته ويتراجع في غمرة من الأحداث ليعود بنا إلى تلك الصور البسيطة التي يرجع عهدها إلى القرون الهجرية الأولى. ففي إحدى كتابات مدينة بجاية الحمادية يرجع بنا حرف الألف إلى شكله الأولي الذي يذكرنا هو الآخر بكتابات مدينة سدراته المؤرخة في القرن الرابع الهجري (10م)، الذي عرف باستقامة صاعده وشطف هامته وعقف قاعدته إلى الخلف (شكل 1 ـ 16) مع إلحاق مروحة مزدوجة تنبعث من فرع نباتي ينطلق من نهاية قاعدة الألف المعقوفة نحو الخلف ، على غرار بعض الكتابات الزيرية بالقيروان التي تعود إلى القرن الخامس الهجري (9) .

وفي كتابة أخرى معاصرة للأولى مؤرخة في 537 هـ / 1143م، صارت المروحة متناظرة الأطراف فاختفت القاعدة المدببة لتستوي على نفس استقامة الصاعد مجتازة الخط القاعدي وفي صورة ثانية تشكل رأس الحرف على هيأة يد الخيزران

(شكل 1 ـ21،20) . إن هذه الصورة الغريبة نوعا ما تعيد إلى الأذهان بعض الصور التي تتقارب معها في الشكل في كتابات القيروان والمنستير [10] وتحسن الإشارة إلى أن الأسلوب اللين الذي يعد من مميزات كتابة هذا الشاهد سيستمر في الظهور في الكتابات التي جاءت بعدها مباشرة ككتابة الشيخ الزغلي 539هـ التي تعتبر مع كتابة إبنه من أواخر كتابات العصر الحمادي المؤرخة.

إن هاتين الكتابتين تكتسيان أهمية بالغة الأهمية نظرا لأسلوبها المميز جدا عن أسلوب الكتابات الحمادية السابقة فجاءت بذلك ثمرة للمحاولات العديدة والمتكررة التي قام بها فنانو القلعة وبجاية على حد السواء خلال فترة تفوق المائة سنة من العمل في هذا المجال.

ويعد حرف الألف من بين الحروف الكثيرة التي تستسترعي اهتمام الدارس لما لحقها من تغيير وتحسين في متن الحرف الذي استقام واستوى بصورة جيدة لم يعرفها في الكتابات الجزائرية من قبل. هذا من ناحية، والنسبة الفاضلة التي منحته نوعا من التناسب والتناسق الممشوق من ناحية ثانية، فضلا عن الإضافات الزخرفية التي زادته جمالامن ناحية ثالثة مما يعكس مستوى النضج الفني الذي بلغه صاحب هذا التحفة الفنية. ويكشف أيضا عن مستوى الذوق الفني الراقي الذي صارت عليه الكتابات في هاته الفترة التاريخية من العصر الحمادي. ويعتبر عنصر التزهير من المظاهر الفنية الجديدة التي اكتسحت الكثير من هامات الحروف ولا سيما حروف الألف واللام والباء وأخواتها. فيلاحظ أن المروحة المزدوجة البسيطة التي عاشت متوجة للكثير من الحروف لعدة عقود لا ينازعها في ذلك إلا الشطف منذ بداية القرن الخامس وإلى غاية النصف الأول من القرن السادس الهجري، قد تطورت قبيل سقوط بجاية تطورا محسوسا إلى زهرة ثلاثية البتلات أو إلى ورقة نصفية وأصبحت تحلي هامات ورؤوس الألفات المنعزلة والمتصلة على

حد سواء مع استعمال العقف حينا ناحية اليسار بعدما كانت تتجه سابقا إلى الخلف في أغلب الحالات (شكل 1 ـ 17) بينما حافظت قاعدة الحروف المنعزلة على ما كانت عليه في السابق مع إحداث تغير طفيف تمثل في بروز نتوء مدبب قبل عملية العقف التي تنتهي عادة بشطف مائل.

وأما التزهير أو الورقة النصفية التي تتمثل في المروحة ذات الثلاث شحمات[11] ، هو أسلوب قديم يرجع تاريخ ظهوره أول مرة –حسب ما تزعم بعض الدراسات الأثرية –إلى مطلع القرن الرابع الهجري في كتابات مدينة الزهراء بالأندلس مابين عامي326هـ – 351هـ)، ثم في مدينة القيروان عام 341هـ، لينقله الفاطميون إلى مصر عند انتقال عاصمة ملكهم إلى هناك [12] .

ويزعم آخرون أن إقليم تركستان هو الموطن الأصلي الذي انطلق منه هذا العنصر إلى مصر عام 230هـ ومنها إلى بلاد المغرب [13] . على أن المستشرق جروهمان [14] يرى عكس ذلك، ويعتقد أن مصر هي موطنه الأصلي الذي انتشر منها إلى شرق وغرب العالم الإسلامي. مدعيا أن المصريين اقتبسوه من المخطوطات القديمة اليهودية والقبطية التي يرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادي.

وهذا الرأي استحسنه ومال إليه الدكتور" إبراهيم جمعة [15] " الذي أكد مصرية موطنه معتمدا على أسلوب الكتابات الزخرفية ا التي يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الفاطمي في مصر والتي تزين جامع الأزهر والحاكم، حيث يرى أن هذا الأسلوب ما هو إلا نموذجا متطورا لفكرة التشجير التي سادت بعض كتابات القرن الثالث الهجري في مصر . وبالتالي فهي لا شرقية ولا غربية وإنما هي مصرية.

والواقع أن هذا الموضوع لم يعد في الوقت الحاضر من المواضيع المثيرة كما أن موضوع أصل اشتقاقه صار مجرد جدلا نظرا إلى الأعداد الكثيرة من الكتابات

المؤرخة التي تم اكتشافها مؤخرا في الكثير من الأقاليم الإسلامية والتي نقشت كتابتها بخط كوفي مزهر؛ منها شاهد قبر مؤرخ سنة 236 هـ/ 856 م، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة الذي اعتمد عليه ابراهيم جمعة (16) ، ومن مصر انتقل إلى بلاد الأندلس حيث استعمل في كتابات مدينة الزهراء بعد كتابة مصر بحوالى مائة عام ثم في بلاد المغرب.

على أن التشجير أو الورقة النصفية بالصورة الحالية كما وجدت عليها في كتابة الشيخ الزغلي، ظهرت في بداية عهدها الأول –حسب الشواهد المتوفرة في وقتنا الحاضر– على نقوش كتابات غزنة (17) بوسط آسيا عام (426 هـ)، ثم وجدت بنفس الصورة وفي نفس الحروف في كتابات إفريقية بالقيروان (18) على أحد الشواهد الزيرية المؤرخة عام 432هـ/ 1030م، وفي الجزائر استعملها المرابطون في إحدى كتابات محراب الجامع الكبير بتلمسان عام 530هـ (شكل 1 4 ـ 27،). وأخيرا على شواهد بجاية في أواخر العصر الحمادي ابتداء من عام 539 هـ .

والملاحظ أن التزهير في الجزائر تزامن ظهوره عند المرابطين والحماديين في وقت واحد ، وإذا كانت مدينة تلمسان السباقة إلى هذا العنصر فالفضل في ذلك يعود للفنان المرابطي الذي يكون قد عرفه عن طريق الأندلس التي كانت تخضع لحكم المرابطين. وليس هناك شك أيضا في أن يكون الحماديون قد نقلوه إلى بجاية بعد أقل من عشرة أعوام فقط عن طريق القيروان، بعد أن صار جزء كبيرا من إفريقية بما فيها تونس والقيروان تحت الحكم الحمادي في عهد " يحي بن العزيز ". كما أنه لا يستبعد أن يكون التزهير قد انتقل إلى بجاية عبر تلمسان لوجود علاقات تجارية واقتصادية وثقافية وحتى عائلية بين الحماديين والمرابطين رغم القطيعة السياسية التي كانت موجودة بين الدولتين (19).

وأما ظهور التزهير على المسكوكات الإسلامية فقد بدأ نوعا ما متأخرا عن النقوش، ويبدو أن أول ظهور له على العملة كان على درهم [20] يرجع تاريخه إلى عام 335 هـ.

إضافة إلى أسلوب التزهير الذي صار من مميزات هذه الفترة المتأخرة للكتابات الحمادية، وبصورة أقل المرابطية في الجزائر، ابتكر النقاش أساليب فنية جديدة كعقفه هامة الألف يمينا ويسارا على شكل فرعين متناضرين يتفرعان من ساق تحيط به حلقة (شكل 1 ـ 22)، فضلا عن الأشكال الهندسية الزخرفية التي صارت تزين هذه الحروف كالقوس والعقد والدوائر التي تقطع الصواعد (شكل 1 ـ 24 ، 25 ،32، 35) .

ويعتبر أسلوب الخط المزدوج [21] من المميزات الأساسية لكتابات هذه الفترة أيضا، حيث تم إنفاذه بكل دقة وبراعة تدل على رقي الذوق الفني لدى النقاش، وعلى المهارة التقنية التي اكتسبها في هذه الفترة ، كما تبرز أيضا الطابع الزخرفي و الجمالي الذي صارت تتسم به الكتابات الكوفية في الجزائر فضلا عن التكامل الفني بين العنصر الكتابي والعنصر الزخرفي النباتي، وتتجلى هذه البدائع الجمالية في كتابة شاهدي (539 هـ و 541 هـ) وكذلك في بعض القطع الرخامية الحمادية المحفوظة حاليا في متحف سطيف وقسنطينة و متحف القلعة. هذه القطع بمجموعة من الحروف في غاية من الدقة والجمال من بينها حرفي الألف المتصلة و المنعزلة (شكل 1 ـ 22 ، 26) اللذين يتجسد فيهما أسلوب التخطيط المزدوج الذي يعتمد أساسا على نقش الحروف بأسلوب الحز الغائر ثم إعادة تكرار هذا الحز من الداخل بخط أقل عمق وعرض من الخط الخارجي المحدد لمعالم الحرف، وتسمح هذه التقنية بإعطاء في نهاية المطاف خطا بارزا محصورا بين الحزين فيبدو الحرف وكأنه مزدوج الخطوط ، وقد عرف هذا الأسلوب لأول مرة حسب المعطيات

التاريخية والأدلة الأثرية المتوفرة عند الزيريين في مقصورة المعز بن باديس بجامع القيروان. و استخدم أيضا فيما بعد في زخارف الفاطميين في مصر[22] مع نهاية القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي.

وأما الأشكال والعناصر الزخرفية التي ظهرت في الفن المرابطي في الفترة المعاصرة للحماديين، فليس هناك اختلاف كبير بين أسلوبهما، إذ نجد الأشكال والظواهر الزخرفية التي استعملها الحماديون هي نفسها التي استعملها المرابطون مع قليل من التحوير سواء في كتابات القرن الخامس أو السادس الهجريين.

إن أهم ما يميز ألفات القرن الخامس الهجري في هذا العصر الهامة المشطوفة والعقف الذي انحصر استعماله على مستوى قاعدة حروف الألف فقط دون الهامات، مع مواصلة استعمال الذيل النبطي في هذا العصر بصورة تختلف قليلا عن القرن الثاني والرابع الهجريين، مماثلة في الوقت نفسه للذيل المستعمل في كتابات الحماديين التي يرجع تاريخها إلى القرن السادس الهجري الذي يشبه رأس الورقة المدببة.

وأما ألفات القرن السادس الهجري فقد استعمل فيها أسلوب الشطف جنبا إلى جنب مع التزهير الذي نجده في كتابات الجامع الكبير بتلمسان (شكل 1 ـ 26،23) وتغيير شكل الذيل النبطي الذي لم يعد عبارة عن خط منحني يجتاز الخط القاعدي أو رأس ورقة مدببة وإنما غدا عبارة عن مستقيم قائم مكونا زاوايا قائمة بفضل تعامده مع خط الوصل.

ومن الظواهر الفنية التي ظهرت كذلك في ألفات النصف الأول من القرن السادس الهجري الحمادية و المرابطية على حد السواء هناك أسلوب التضفير الذي تجسد بشكل ملفت للعيان في كتابتي الشيخ الزغلي وابنه 539هـ و 541هـ وكذلك في كتابة المرابطين في جامع تلمسان 530هـ.

ويعتمد هذا الأسلوب الزخرفي أساسا على تقاطع حرف الألف مع اللام، أو اللام ألف وأحيانا بين عراقات بعض الحروف النازلة من خلال تقاطعات متكررة، مكونان بذلك شكلا زخرفيا على شكل ضفيرة. هذا الأسلوب الزخرفي يعتقد أن بوادره قد ظهرت بالنسبة للكتابات الكوفية الجزائرية في كتابة شاهد حمادي مؤرخ عام 525 هـ (شكل 1 ـ 7 ، 13) ثم تطور هذا التقاطع الذي ظهر في بادئ الأمر عبارة عن تقاطع تعاكسي بين الألف واللام والذي سرعان ما أخذ صورة أكثر تطور من السابق ليتحول إلى تقاطع طبيعي على هيئة ضفيرة متناهية الدقة فيما بعد .

وهكذا استمر تطور حرف الألف بموازاة الحروف الأخرى في القرنين السابع والثامن الهجري (13 ـ 14 م) في كتابات الزيانيين والمرينيين بتلمسان، فأصبحت هذه الحروف ذات طابع زخرفي أكثر من ذي قبل وأصبح الحرف الكتابي فيها عبارة عن عنصر زخرفي يؤدي دورا جماليا وفنيا لا يختلف عن العناصر النباتية الأخرى ذات الوظيفة الزخرفية، حتى أن هذه الحروف بلغت في هذا العصر ـ الزياني والمريني ـ حدا جد معقد ومتطور من حيث التكامل الفني بين العناصر الكتابية والعناصر الزخرفية تعكس مدى الوحدة والالتحام العضوي بين الحروف والأغصان والأزهار والبراعم التي شكلت تقريبا على مستوى واحد سواء في جامع سيدي أبي الحسن (696 هـ) أم في جامع سيدي أبي مدين (739هـ) في صورة متناسقة ومتسقة كنغمة أو كصنفونية موسيقية.

إن التطور أو التغيير الملحوظ على هذه المجموعة من الحروف تبدو أكثر فأكثر على مستوى الصواعد وامتدادات الهامة وما تخللها من عناصر زخرفية، البعض نباتية كالورقة النصفية التي سبق الكلام عنها تتوج الهامة أو ما يشبه شكل زهرة ثلاثية البتلات تقطع صاعد الألف المبتدئة في إحدى كتابات مسجد سيدي أبي الحسن (شكل 1 ـ 25). أو على صورة معينات أو شبه دوائر تقطع صواعد الألفات

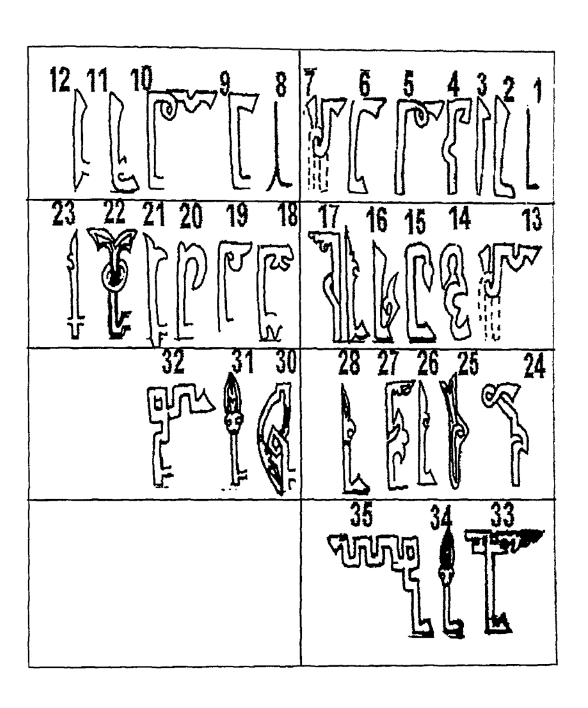
كصاعد الألف المنعزلة (شكل 1 ـ 30،22) كما ظهرت أيضا أشكال أخرى على هيئة القلوب أو عبارة عن انكسارات وأشكال عديدة تكونت بفضل تقاطع هامة هذه الحروف مع نفسها (شكل 1 ـ 33) . وأما العصر المريني فقد تميزت كتابته وخاصة كتابة ضريح سيدي أبي مدين بمجموعة من التشكيلات الهندسية تكونت أساسا على مستوى تمطيط الهامة قبل وبعد عقفها مكونا مربعات وأقواس مزواة تذكرنا بالعقد والأقواس المدببة في شاهد حمادي مؤرخ سنة 488 هـ [23] .

وأما على مستوى الهامة فإنه لا يلاحظ تغيير يذكر إذا ما استثنينا بعض التعديلات والتحسينات البسيطة على مستوى المروحة ذات الثلاثة بتلات التي أصبحت في العصر الزياني عبارة عن زهرة مفرغة تبدأ ببروز عبارة عن حنية على مستوى هامة الألف تبدو وكأنها صورة لمقطع طولي لزهرة ذات ثلاثة فصوص (شكل 1 ـ27، 28، 33) ويتجلى هذا العنصر أكثر وضوحا في الحروف المبتدئة، كما نسجل أيضا عودة أسلوب عقف الصاعد الذي اختفى تماما في العصر المرابطي، والذي صار في هذه الفترة من أهم مميزات كتابات الزيانيين والمرينيين (شكل 1 ـ 28 ، 30 ، 32 ، 33 ، 35) . وفي العصر المريني في كتابة محراب جامع سيدي أبي مدين تحولت نصف الزهرة الثلاثية البتلات أو الورقة النصفية إلى ورقة كاملة تتوج هامة الألف التي توسعت قاعدتها حتى صارت على شكل تاج لعمود تنطلق منه الزهرة أو الورقة مكونة فصين متناظرين تتوسطهما زهرة ثلاثية الفصوص (شكل 1 ـ 31 ، 34).

وبعد هذه الانطلاقة المشهودة لحرف الألف في هذين العصرين والتي بلغ فيها درجة من التطور سواء من حيث السلاسة والاعتدال والاستقامة أحيانا، أم من حيث ما تخلله من كسور وأشكال مختلفة تعود إلينا صورة رديئة من كتابة ضريح سيدي أبي مدين لا ترق إلى مستوى حروف كتابة جامع سيدي أبي مدين حيث لا تتوفر

فيها بعض القواعد الخطية كتلك التي ذكرت ولا سيما افتقارها إلى النسبة الفاضلة. وأقل ما يقال عنه أنه لا يعكس الوجه الحقيقي لكتابات هذا العصر. كما يسجل اختفاء الكثير من العناصر الزخرفية التي رافقت تطوره عبر العصور الماضية مثل التو ريق والتزهير وعودة أسلوب الشطف معيدا بذلك إلى ذاكرتنا كتابات القرن الخامس الهجري (شكل 1 ـ 32، 35).

شكل:1



حرف الألف

حرف الباء وأخواتها : (شكل2)

تعتبر مجموعة الباء وأخواتها بما فيها الياء والنون المبتدئتين والمتوسطتين من الحروف التي عرفت بدورها تغيرات عديدة في سبيل تحسين وتجويد هذه المجموعة عبر مختلف العصور بدء من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن من نفس العصرمن جهة، ومن جهة ثانية يمكن اعتبار هذه المجموعة من الحروف صورة مصغرة لحروف اللام لاسيما المبتدئة والمتوسطة التي مرت في تطورها بنفس المراحل التي مرت بها مجموعة اللام، خصوصا على مستوى هاماتها وما لحقها من إضافات ولواحق عبر مختلف العصور.

ودون الخروج عن القاعدة التاريخية فإن أبسط صورة لهذه المجموعة من الحروف الكثيرة التعدد تعود إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري مأخوذة من كتابة شاهد قبر عبد الرحمان بن حيوه 126 هـ (شكل 2 –1، 5) وتبدو حروف هذه المجموعة وخاصة الباء الطويلة(بسم) والمتوسطة على هيئة خط غائر أو حز قليل العمق، يفتقر إلى الاعتدال والاستواء وإلى أبسط القواعد الفنية والتقنية لهذه الصناعة كالنسبة الفاضلة والخط القاعدي مع انعدام الحدين العلوي والسفلي وعدم تحديد المساحة إلى غير ذلك من الأمور التقنية والفنية التي يفترض إعدادها قبل وأثناء الشروع في عملية النقش. ناهيك عن قواعد وآداب الخط . وبعبارة أدق يلاحظ غياب أي مجهود فني وإبداعي، لذلك جاءت حروفها عامة ركيكة وتلقائية.

على أن الصورة هاته تتغير مع حلول القرن الرابع الهجري حيث يلاحظ تغير شكل الباء من صورته البسيطة المحزوزة بطريقة النقش الغائر إلى صورة أكثر جودة تتوفر فيها الشروط الأساسية لقواعد الخط وصناعته التي افتقدتها كتابة ابن حيوه، وهو ما توضحه كتابة مدينة سدراتة (شكل 2-2) . كما تغير أسلوب النقش من الأسلوب الغائر إلى الأسلوب البارز مما سمح للحروف من أخذ مساحة أكبر مما كانت عليه في كتابة ابن حيوه فصارت بذلك أغلظ من السابق، وتوسعت هامة هذه

المجموعة فغدت عبارة عن قطع مائل مع إبراز الجزء السفلي قليلا أسفل القطع يميل أكثر إلى الفلطحة .

لقد حافظت هامات هذه المجموعة على صورها القديمة وبقيت على حالها مع بداية القرن الخامس الهجري وهو ما تبرزه كتابة شاهد من العصر الحمادي مؤرخ في عام (413 هـ)، وذلك في حرف التاء المتوسطة (شكل2–6) غير أن التغيير الوحيد الذي طرأ على هذه الحروف في هاته الفترة بالذات يتجلى واضحا على مستوى قاعدة الكثير من حروف هذه المجموعة حيث مدت قاعدة الحرف إلى ما دون الخط القاعدي ببروز قليل ومدبب على هيئة رأس ورقة نباتية (شكل 2 ـ 3). وفي بداية النصف الثاني من القرن الخامس الهجري حصل تغيير آخر أكثر أهمية وجدير بالاهتمام وذلك على مستوى هامة هذه الحروف و على مستوى القاعدة أيضا التي خصها النقاش ببروز محدودب معالمها. ويعتبر العقف ظاهرة تطورية محسوسة تطرأ على هامات هذه الحروف حيث أصبحت الهامة تعقف إلى الأمام. وأصبح الفنان يتحكم أكثر فأكثر في صناعة الحروف واللواحق الزخرفية كالمروحة التي تحددت معالمها أفضل مما كانت عليه في النصف الأول من القرن الخامس الهجري (شكل 2 ـ 3).

وبعد ذلك الاستعمال المفاجئ والقصير في الوقت نفسه للعنصر النباتي على هامات هذه المجموعة، يرجع ثانية أسلوب الشطف المائل ليأخذ مكان المروحة وهو ما تعكسه حروف متوسطة ونهائية مأخوذة من كتابة شاهد قبرحمادي يعود تاريخه إلى الربع الأول من القرن السادس الهجري (شكل2 ـ 9،7). إلى جانب ذلك تظهر في بعض الحروف ظاهرة غريبة عن الخط الكوفي وهي نقط الإعجام التي زود بها حرف التاء المنعزلة في كتابات تلك الفترة (شكل2 ـ 11). فضلا عن بروز ظاهرة زخرفية أخرى أصبحت تزين بعض حروف هذه المجموعة تمثلت في القوس الذي صار يقطع صاعد حرف الباء الطويلة في كلمة " بسم " (شكل 2 ـ4) وهو عنصر ليس

جديدا في الكتابات الكوفية في الجزائر ، إذ سبق وأن صادفناه في كتابة شاهدية حمادية يرجع تاريخها إلى عام 488 هـ وقد تم التطرق إليه أثناء دراسة حرف الألف الذي خصه الفنان في تلك الفترة بهذا العنصر الزخرفي إلى جانب اللام، بخلاف الحروف المنخفضة التي تأخر فيها استعمال هذا العنصر إلى عام 530 هـ. وأما القوس فيتميز عن الانكسار الذي ظهر أواخر القرن الخامس الهجري بشكل آخر هو عبارة عن قوس صغيرة مدببة قليلة البروز تقطع منتصف الباء الطويلة.بينما لم يلاحظ أي تغيير يذكر على شكل الباء والتاء المتوسطة في كتابات تلك الفترة التي حافظت على هاماتها وعلى أسلوب الشطف و كذلك على المروحة المزدوجة. كما أبقي أيضا على أسلوب العقف وهي الميزة التي تميزت بها كتابات هذه الفترة بصورة عامة والباء وأخواتها بشكل خاص (شكل 2 ـ 7 ، 8) سواء تعلق الأمر بالحروف المتوسطة أم الحروف النهائية (شكل 2ـ 9، 10).

ومن القلعة عثر على قطعة رخامية صغيرة غير كاملة، هي الآن محفوظة بالمتحف الوطني سطيف، تحتوي على كتابة كوفية غاية في الجمال، حروفها على درجة عالية من الدقة والإتقان. مع الأسف إن هذا الجزء من الإفريز لم يبق من كتابته سوى البسملة " بسم ". يتميز حرف الباء بطوله الذي يفوق حروف الباء الطويلة المعتادة حيث يناهز طوله مستوى طول حرفي اللام والألف (شكل 2ـ 15)، إضافة إلى عقف الهامة مباشرة لدى التماسها بالحد العلوي للشريط، وقد استعمل في هذه الكتابة أسلوب التخطيط المزدوج، ينتهي رأس الحرف بهامته من الخارج على شكل قطع مائل ينبعث منه فرع نباتي تتفرع عنه مراوح وأوراق، وتحتضن الهامة من الداخل مروحة ثلاثية البتلات يذكرنا طرازها بأسلوب كتابة محراب مصلى قصر الجعفرية بسراقوسة (24) الذي يعود تاريخه إلى القرن الخامس الهجري (11م).

وهنا يمكن التساؤل عن مصدر التشجير الذي ظهر في القرن الخامس الهجري . ألا يمكن أن تكون هذه المروحة الثلاثية التي تبدو صورتها وكأنها ملفوفة بداخل

غلاف هي التي أدت فيما بعد لظهور أسلوب التشجير أو الورقة النصفية؟ بعد إزاحة التخطيط الخارجي الذي يحتوي البتلات بداخله، فاتضحت بذلك الزهرة كاملة المعالم مثلما تعكسه كتابة شاهد قبر حمادي عثر عليه في بجاية يحمل اسم الشيخ الزغلي (شكل 2-12). لا سيما وأن التشجير ما كان ليظهر في نظري لولا أن ظهرت المروحة الثلاثية البتلات أو ذات الشحمات الثلاث.

ومع حلول سنة 530 هـ عرفت تلمسان من خلال كتابة محراب الجامع الكبير نفس النوع من الزهرة ذات الثلاث بتلات تحلي الهامة، بتلتها السفلية ما زالت في طور التشكيل على عكس البتلتين الوسطى والعلوية اللتين تبدوان في كامل استوائهما ونضجهما الفني وهو ما يعكسه أحد حروف هذه المجموعة النهائية المتصلة من كتابة محراب الجامع الكبير بتلمسان (شكل 2-19).

وفي العصر الموحدي، ومن خلال كتابات بجاية ذات التأثير الحمادي يُلاحظ العودة من جديد إلى استخدام المروحة المزدوجة على مستوى رؤوس حرف التاء المتصلة والمنعزلة (شكل 2- 20، 21) كما صار للزخرفة النباتية مكانتها الخاصة بها في كتابات هذا العصر حيث صارت تزين كل الحروف بدون استثناء.

وفي العصر الزياني والمريني بقي أسلوب التزهير هو السمة الغالبة في هامات الحروف المنخفضة مثل نصف الزهرة الثلاثية أي الورقة النصفية والزهرة الكاملة، كالتي تحلت بها هامات حروف الألف كما سبقت الإشارة إلى ذلك (شكل 2-14، 22).

حرف الجيم و أخواتها : (شكل 3).

تعد مجموعة الجيم وأخواتها من أكثر الحروف التي تفاعل معها الفنان في مختلف العصور وتفنن في رسمها وأبدع في تشكيلها بشتى أنواع الصور المتعددة. ولعل سبب ذلك كله يرجع لطواعيتها وقابليتها للتشكيل أكثر من غيرها فضلا عن خصوصياتها الفنية المميزة التي جعلتها منها مادة طيعة يتفنن بها الفنان كيف ما شاء، علاوة على مظهره الزخرفي الذي يتميز بقابلية التشكيل. لذلك كانت محل اهتمام الفنانين ولاقت من عنايتهم ما لم تحظى به الكثير من الحروف عبر مختلف العصور. حتى صارت من أكثر الحروف التي شحنها الفنان بأحاسيسه الفنية والإبداعية، وتجلى فيها الحس الجمالي. فلا غرو إذن أن تكون هذه الخصائص وهذه المميزات سبب اهتمام النقاشين بها وسر الارتقاء بها إلى أعلى مراتب درجات الرقي شأنها شأن الكثير من الحروف العربية الأخرى التي صنعت جمالية الخط العربي بدلالاته الفنية والجمالية .

وعلى الرغم من الاهتمام المتزايد بهذه المجموعة فإن المتمعن في مختلف صورها سوف يكتشف أن تطورها سار وفق ناموس الارتقاء الطبيعي لتطور الحوف الأخرى، وأن ذلك الاهتمام لم يخل بالنظام التطوري الذي خضعت له الحروف الأخرى سواء من الناحية التقنية و الفنية أم من الناحية الكرونولوجية التي عادة ما كانت تشكل الإطار الطبيعي للتطور الفني لمختلف الفنون والصناعات.

على أن هذه القاعدة كثيرا ما كانت تتأثر بظروف أخرى عرقلت السير الطبيعي للتطور فيختل بذلك النظام المتعارف عليه تاريخيا. وتعد الظروف الاجتماعية و السياسية لأي مجتمع من بين العوامل الأساسية المؤثرة بالسلب ام بالإيجاب على التطور الطبيعي للحضارة بصفة عامة، فضلا عن المواهب الفنية التي كثيرا ما كانت

تؤثر إما بالدفع السريع لعجلة التطور أم بتعطيلها. لذلك نجد في هذه المجموعة كما هو الحال في المجموعات الأخرى مزيجا بين الحروف البسيطة والحروف المتطورة والأكثر تطورا مجتمعة كلها إما في كتابة واحدة أو في كتابة عصر واحد على ما يشبه التنظيم الفسيفسائي للأشياء.

من ذلك أمدتنا كتابة شاهد قبر ابن حيوه (126 هـ) بمجموعة كبيرة من حروف الجيم وأخواتها البسيطة خاصة منها الحروف المبتدئة (شكل 3 ـ 1). ورغم بعض المحاولات التي تعكس إرادة التحسين لدى الفنان بغرض إدخال شيئا من المحسنات الفنية على الحروف، إلا أن تلك المحاولات لم تتعدى المستوى الذي بلغته كتابات عصرها في جميع أنحاء العالم الإسلامي. و يبدو إسقاط منضجع حرف الحاء أسفل الخط القاعدي على هيئة خط منحني إلى الخلف من بين المحاولات التي أراد بها الفنان التغيير والتجويد خاصة في الحروف المتوسطة (شكل 3 ـ 4). ويعتبر ذلك المنضجع من التأثيرات النبطية القديمة التي سبق استعمالها في القرن الرابع والسادس الميلاديين في نقوش النمارة وحران (25) واستمرت سائدة في الكتابات العربية في القرون الأولى للهجرة إلى جانب بعض العناصر الأخرى كالذيل النبطي.

على أن هذا المنضجع قد اختفى تماما في كتابات القرن الخامس الهجري. فاستقامت رجعة حرف الحاء مع تمديدها قليلا نحو الخلف مع الخط القاعدي لتنتهي بورقة نباتية، وسرعان ما عرف هذا الحرف في بداية هذا القرن تطورا هاما يستحق الذكر. فإلى جانب الاعتدال الذي صارت عليه رجعة الحاء ظهرت زخرفة التوريق لأول مرة في هذه المجموعة فصارت المروحة ابتداء من هذه الفترة من أهم العناصر الزخرفية التي وجدت لها مكانة خاصة في حروف هذه المجموعة سواء

على مستوى مؤخرة الحروف أو على مستوى الجبهة التي أصبحت تحلى وتزين بالمراوح (شكل 3 ـ 5) وينعكس ذلك الإتجاه الفني في الحاء المتوسطة في كتابة شاهد التميمي (413 هـ). وفضلا عن التحسين الذي عرفه هذا الحرف وما أضيف له من زخارف نباتية، يلاحظ كذلك حدوث تغيير آخر على مستوى الحرف نفسه الذي أصبح عرض خطه أوسع مما كان عليه في القرن الثاني الهجري، وصاعده صار يمدد أيضا وينحني بمجرد ملامسته الحد العلوي للشريط لينتهي كما سبقت الإشارة بمروحة مزدوجة البتلات. ويعد هذا الانتصاب الشبيه بانتصاب رأس حية (الكبرى) في تصوري إحدى العناصر التطورية وظاهرة زخرفية اهتدى إليها النقاش المسلم ليحقق بها غايتين اثنتين؛ الغاية الأولى تخدم الجانب الجمالي للكتابة بهدف إزالة الرتابة والرطانة، والغاية الثانية لها جانب تقني وفني يتعلق بملء الفراغات التي تسببت فيها الحروف المنخفضة من أجل خلق نوعا من التوازن على العمل الفني. لذلك عمد الفنان ابتداء من هذه الفترة على توظيف الحروف بصفة عامة لتحقيق هذا الغرض. والملاحظ أن هذا الأسلوب كان قد شاع استعماله في كتابات القيروان مع بداية النصف الأول من القرن الرابع الهجري(10 م) ، كما ظهر أيضا في كتابات الفاطميين بمصر في نهاية القرن الرابع الهجري [26] .

وقد ازداد تمطيط رجعة هذا الحرف وشطف نهايتها إلى جانب اختفاء المروحة على مستوى الجبهة التي حل التدبيب فيها محل المروحة مع بداية النصف الأول من القرن الخامس الهجري وذلك في كتابة نافذة جامع قسنطينة (530هـ) ويتجلى ذلك الإتجاه في حرف الخاء المبتدئة (شكل 3 ـ 2)، ثم سرعان ما تغير ثانية تدبيب الجبهة إلى الشطف وأما رجعة الحرف فلم تعد في هاته الفترة تتوج بالمروحة المزدوجة البتلات كما كانت من قبل و إنما يلاحظ تطور هذا العنصر الزخرفي إلى زهرة ذات ثلاثة بتلات (شكل 3ـ 3).

وفي كتابة محراب مصلى قصر المنار الذي يعود تاريخه إلى نهاية القرن الخامس الهجري (11 م)، تغير تماما شكل حرف الحاء الذي أصبح شكله يشبه صورة العدد " 3"، تنقصه الدقة في التشكيل ويفتقر إلى الأناقة رغم الطابع الزخرفي المحض الذي أراد الفنان أن يصبغ به هذا الحرف، على أن المروحة المزدوجة لن تختفي تماما من كتابات القرن الخامس الهجري وحافظت على مكانتها الطبيعية كعنصر زخرفي بالرغم من ظهور الزهرة الثلاثية، إلى جانب ظهور عنصر جديد هو القوس الذي يقطع خط الوصل بين مختلف الحروف (شكل 3 ـ 7).

ومع مطلع القرن السادس الهجري (12 م) لم يختف أسلوب الشطف من هذه المجموعة بالرغم مما عرفته من تطور. ولدينا من هذا القرن صورة للحاء المنعزلة بسيطة جدا لا تختلف عن حروف القرن الخامس الهجري، حيث الجبهة والرجعة مشطوفتين والعراقة بنهاية مدببة (شكل 3 ـ 8).

أما بقية الحروف الأخرى فقد شهدت هي الأخرى تطورا ملحوظا مع بداية الربع الأول من هذا القرن خاصة كتابات شواهد بجاية. ففي كتابة مؤرخة عام 525 هـ / 1131 م، وأخرى معاصرة لها يبدو الطابع الزخرفي من أهم مميزات حروفهما إلى جانب التجويد والإتقان اللذان صار الفنان يتحكم فيهما بدقة متناهية. فأصبحت الأقواس المتعاكسة التي تشكل صاعد الحرف مقطوعة بأقواس صغيرة منكسرة تمثل نقطة الفصل وتحويل اتجاه القوس نحو الجهة المعاكسة للأولى بما سمح لبروز الأسلوب التناظري في جميع مكونات الحرف (شكل3 ـ 6)، وللتذكير فالاستعمال الأول للقوس في هذه المجموعة من الحروف كان قد ظهر في كتابة محراب مصلى قصر المنار ولكن كان يقطع خط الوصل.

وأما كتابة شاهد عيسى بن عبد الله (525هـ) فقد أعطتنا بدورها صورا تكاد تكون مماثلة لصورة الحاء السابقة وتتشابه في الوقت نفسه مع صورة أخرى أعطتنا إياها كتابة شاهد ولد الطاهر (شكل 3ـ 8). وابتداء من هذه الفترة وبغض النظر عن النهاية التي صارت أكثر إعدادا وتهيئة من السابق فقد لوحظ وجود زهرة ثلاثية البتلات تتوج طرفي الجيم على شكل الورقة النصفية، إلى جانب ظهور فرع نباتي ينبعث من جبهة الجيم لملء الفراغ العلوي (شكل 3ـ 10،19). لكن الأغرب من هذا كله هو عدم ظهور القوس أو الانكسار البارز على صواعد مجموعة هذه الحروف على غرار حرف الألف في كتابات إفريقية وخاصة القيروان التي كانت السباقة إلى التجديد والإبداع في المغرب باعتبارها إحدى الحواضر الأساسية في الغرب الإسلامي، وهو ما يطرح أسئلة من الصعب الإجابة عنها في الوقت الحاضر، مع العلم أن هذا العنصر تم استخدامه في حروف أخرى سنبينه في الوقت المناسب.

وعلى الرغم مما عرفته هذا الحروف من تطور في النصف الأول من القرن السادس الهجري لم يكن كافيا لمنع بعض الصور القديمة الأولية من الاستمرار والتعايش مع الظواهر الجديدة سواء في العصر المرابطي أو الحمادي، حيث بعضها يذكرنا بحروف نهاية القرن الخامس الهجري وبداية السادس الهجري التي تتميز بنهايات مشطوفة. على أن هذا المنحى نجده مجسدا في كتابة مرابطية منقوشة على محراب الجامع الكبير بتلمسان مؤرخة في عام 530هـ (شكل 3ـ 14) حيث لا يمكن التفريق بينه وبين نظيره في كتابة حمادية مؤرخة في عام 512 هـ (شكل 3 ـ 8). ومن مظاهر الأساليب الركيكة أيضا ما تعكسه الحاء المتوسطة المأخوذة من محراب الجامع الكبير بقسنطينة (530 هـ)، التي نفذت بطريقة تختلف تماما عن الحروف الأخرى وبأسلوب تقني لم يستخدم من قبل، إذ إلى جانب بساطة

شكلها الذي يشبه شكل الزاوية يلفت انتباه الناظر إليها ذلك الأسلوب التركيبي الذي نفذت به حرف الحاء والجيم الوسطيتين من كتابة شاهد قبر حمادي مؤرخ سنة (537 هـ / 1143 م) (شكل3–11،12). إضافة إلى ذلك نشير إلى ظاهرة فنية أخرى مثارة للاهتمام تتمثل في المبالغة في تمديد رجعة الحاء إلى الخلف في كتابة قصر المنار (شكل 3– 7) الذي أشرنا إليه سابقا فهو أيضا أسلوب مستحدث في النقوش الحمادية و ظاهرة فنية جديدة في كتابات هذا العصر عامة .

على أن هذه الرجعة التي تشبه الذيل استمر استعمالها في كتابات النصف الأول من القرن (6 هـ) في النقوش الحمادية ، حيث نجدها في حرف الحاء المبتدئة من شاهد قبر عثر عليه في بجاية (شكل 3ـ 16) . وقد تغير موضع الذيل إلى أسفل بقليل موازيا رجعة هذا الحرف منطلقه القوس الذي يقطع خط الوصل. وحسب تصوري فإن هذا الأسلوب الأخير هو في الواقع طور آخر من الأطوار التي مرت بها الرجعة النبطية وهي تشق طريق التطور منذ القرن الثالث الميلادي إلى ذلك الوقت.

ومن جملة التغييرات التي طرأت أيضا على مجموعة الحروف المبتدئة حرف الحاء التي اعطتنا أياها كتابة كوة محراب الجامع الكبير بتلمسان (530 هـ) حيث اختفى من جبهة هذا الحرف الانثناء الإنعكاسي والتناظر التماثلي، فاعتدل الصاعد واستقام أكثر وصار متعامدا مع رجعته التي عقفت نهايتها إلى الأسفل مكونة بذلك زاوية قائمة (شكل 3ـ 18) .

ويلاحظ أن شكل الجيم قد عرف تطورا ملحوظا وصار هو ذاته يمثل عنصرا زخرفيا (شكل 3 ـ 13) وهي عبارة عن خط منكسر تنبعث من مؤخرتها مروحة مزدوجة غير متناظرة ، نفذت بأسلوب التخطيط المزدوج .

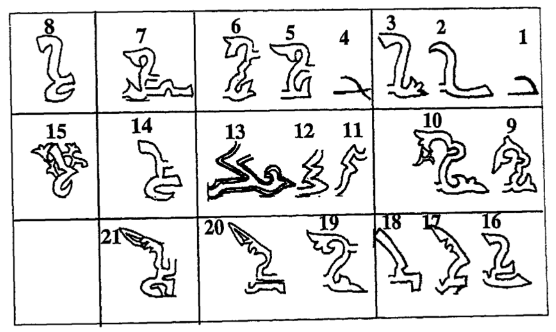
وقد حافظت هذه المجموعة من الحروف على طابعها الزخرفي خلال العصر الزياني والمريني (7– 8 هـ / 14–13م) مع مراعاة قواعد الخط العربي من نسبة وتوازن وسلاسة وغير ذلك من المقاييس التقنية والفنية. وأهم ما يمكن ملاحظته هو التأثير المرابطي الواضح على هذه المجموعة من الحروف والممثل في انتصاب الجبهة وانطلاقها من قاعدة عمودية على رجعة الحرف الذي عقفت زاويته بزاوية قائمة. وتتويج الجبهة بزهرة ثلاثية البتلات وأحيانا تلحق ورقة بأسفل المؤخرة بالنسبة للمبتدئة (شكل3–17،20) هذه الورقة التي مرت علينا في الحاء المتوسطة في نقش حمادي (شكل3–5). وأما المتصلة في هذا العصر فهي لا تختلف عن المتوسطة ما عدا تغيير موضع الورقة التي تزين مؤخرة رجعتها بعقف عموديا على الخط القاعدي على شاكلة الحاء المرابطية (شكل 3–21) .

شكل:2

مبتدئة	متوسطة	نهائية	منعزلة
1 2 3 4	5 6 7 8	9 10	11 12
13 14 15	16 17 18	19 20	21
	22	23	

الباء و أخواتها

شكل 3



الجيم و أخواتها

حرف الدال والذال المعجمة: (شكل 4)

تتميز هذه المجموعة من الحروف بما تتوفر عليه شكلتها من خصائص طبيعية تجعل منها مادة يسهل تشكيلها فنيا، وأداة طيعة للإبداع الفني يصعب في كثير من الأحيان التفريق بينها وبين حروف الكاف (شكل 7)التي تشترك معها في بعض الخصائص شأنها شأن حروف مجموعة الصاد (شكل 4). كل ذلك جعلها من بين الحروف التي اهتم بها النقاشون في مختلف العصور، سعيا لإبراز مواهبهم وتجسيد إبداعاتهم في هذا الحرف الذي يملك كل مقومات التغيير والتحسين لبساطة الشكل وامتلاكها لشكلة على هيئة عمود يمكن التفنن في كتابتها على النحو الذي يراه الفنان مناسبا من وجهة النظر الفنية. وعلى الرغم من ذلك لم يحدث هذا التطور بالصورة وبالكيفية التي كان يفترض أن يسير عليها، و بنفس الوتيرة التي تطورت بها كتابات إفريقية والقيروان والشرق الإسلامي عموما في القرنين الخامس والسادس الهجريين، التي شهدت خلالهما تطورا سريعا وفق ناموس الارتقاء الطبيعي، وهو ما لم تواكبه كتابات المغرب الأوسط في ذلك العصر الذي ظلت فيه محاولات التطوير محدودة في الزمان وفي المكان، كانت أشبه ما تكون إلى طفرات فنية متقطعة من وقت لآخر تأتي ثم تختفي. لذلك نجد حروفا على بساطة شكلها وأولية صورها كأنها عائدة إلى فترات قديمة جدا لا تعبر عن عصر ها الفني وهي بذلك توضع في أدنى مراتب، السلم الفني ، بينما هناك حروف أخرى نالت نصيبا كبيرا من التحسين والتجويد مما يرفعها لمراتب عالية ويضعها في مصاف الإبداعات الفنية التي تعبر على المستوى الفني الراقي الذي بلغته هذه الحروف في الأقطار الإسلامية.

ويعتبر الدال البسيطة الذي أمدتنا به كتابة التميمي 413 هـ وكتابات أخرى سنتطرق إليها في وقتها أصدق مثال للمحاولات الفاشلة التي ظلت غير مجدية ولم يستطيع الفنان أن يرق به إلى مستوى الكتابات العربية السالفة الذكر.

ويمكن اعتبار هذه الصورة من الدال الذي يرجع إلى بداية القرن الخامس الهجري (11 م) المأخوذة من كتابة شاهد قبر التميمي هي أول صورة متطورة لهذا الحرف في الكتابات الجزائرية من حيث تخطيطها العريض رغم تشابهها في الشكل مع كتابة ابن حيوه (2 هـ/8م) التي تبدو أكثر تأثرا بكتابات القرن الأول الهجري في المشرق ويبدو هذا التأثير في الشكل وفي الأسلوب على السواء. وتختلف صورة الدال المبتدئة مع الدال المتوسطة في استدارة مؤخرة الأول وتزوية مؤخرة الثاني (شكل4-6،1). ورغم التشابه ليس فقط في الشكل بين حروف كتابة ابن حيوة وكتابة التميمي وإنما كذلك في أسلوب النقش الغائر، فإن مظاهر التطوير تجلت أكثر وضوحا في هذا الأخير، وذلك في توسيع معالم حدود الحرف الذي أصبح يتميز بالغلظة ووجود بروز على مستوى مؤخرته يبدو من الخارج كنصف قوس فضلا عن توسيع جزئه السفلي وتزوية الأطراف حتى كادت تختل مقاييسه الفنية كالنسبة الفاضلة، مما أفقد الحرف جماليته (شكل4 ـ 7). وتعد الشكلة من بين ما وقع عليها التحسين فصارت تنتهي بما يشبه مروحة، يخرج منها فرع نباتي ينتهي بمروحة مزدوجة جيدة الإتقان عكس مروحة الشكلة التي تفتقر إلى الدقة.

ويحتمل أن تكون تلك الفلطحة التي تشبه المروحة على مستوى شكلته مرحلة أولية مهدت السبيل لظهور ما سمي بالمروحة المزدوجة والثلاثية فيما بعد في نهاية هذا الجزء من الدال مع حلول القرن القرن السادس الهجري في الجزائر بفترة متأخرة بحوالي قرنين بعد ظهورها في نفس الحرف في كتابات القيروان [27] وبأقل

من نصف قرن في كتابات سفاقص [28] وتأخر ظهورها في هذا الحرف بحوالي ثلاثة قرون بعد ظهورها في كتابات مصر [29] .

لم يحدث تغيير جدير بالذكر في الشكل العام لحرف الدال في كتابات المغرب الأوسط التي تعود إلى نهاية القرن الخامس الهجري (شكل 4 ـ 2) ما عدا اختفاء الزخرفة النباتية التي كانت تنبعث من شكلته مع بداية القرن وصارت تنتهي بشطف مسطح، كما اعتدل شكله العام بصورة ملحوظة واستوت أجزاؤه واستقامت خطوطه وزواياه وتوازنت أبعاده أكثر من ذي قبل، و اختفى ذلك البروز الذي كان يتشكل على هيأة ورقة في نهاية جزئه السفلي. وأما البروز القليل في مؤخرة حرف الدال المتوسطة الذي يشبه القوس وكانت إرهاصاته قد ظهرت في بداية القرن فقد استوى واكتمل في نهايته (شكل 4 ـ 9) وذلك في كتابة منبر جامع ندرومة (470 هـ ـ 480 هـ) كما تغير اتجاه الشكلة قليلا نحو الأمام فدببت نهايتها وصارت عبارة عن قوس. كما أن انتقال البروز المدبب الذي كان في نهاية الدال النهائية في كتابة "ابن حيوه" لا يعتبر تأثيرا قديما طرأ من أي جهة من جهات العالم الإسلامي ، وإنما هو حسب اعتقادي من ابتكار الفنان الذي قام بنقر كتابة شاهد (ابن حيوة 126 هـ) ثم لوحظ هذا الأسلوب في كتابة القرن الخامس كما سبقت الإشارة إلى ذلك في كتابة التميمي (413 هـ). ومن المحتمل جدا أن يكون ذلك البروز في نهاية الحرف الذي كان في الاتجاه العلوي هو الذي مهد السبيل لظهور العقف السفلي في نهاية القرن الذي صار عبارة عن شاكلة مناظرة للعلوية. ويلاحظ اختلاف بين الحرف المرابطي السالف الذكر والحروف الحمادية التي أمدتنا بها كتابة مصلى قصر المنار التي تعود إلى نفس الفترة الزمنية. فشكلة المنعزلة تتميز بالاستقامة وتحوير المروحة التي تزين نهايتها(شكل4 ـ 10) و تتميز النهائية عن الأولى بشكلتها

المنحنية على شكل قوس لتنتهي بمروحة. أما نهايتهما فتتشابهان معا، حيث تنتهي كل منهما بفرع تتوجه مروحة (شكل4ـ 10).

و ما أن حل القرن السادس الهجري حتى عرف هذا الحرف نوعا من التطور فتعددت أشكاله إلى حد ما زيادة على توظيف أكثر للعنصر النباتي خاصة المروحة المزدوجة على مستوى شكلته (شكل4 ـ 8). أو تمتد إلى الخلف لتنحني عل شكل قوس منتهية بثمرة أو ببرعم نباتي في الوقت الذي توجت نهاية الحرف بمروحة مزدوجة (شكل 4ـ13)، أمدتنا بها كتابة شاهد حمادي مؤرخة عام 530 هـ كما صارت الفروع النباتية تنطلق من مؤخرة هذا الحرف منظمة في تشكيلات زخرفية متنوعة منتهية بأنواع من المراوح ذات اثنين أو ثلاثة بتلات (شكل 4 ـ 4 ، 14). هذه الحروف تتشابه قليلا مع حروف منبر جامع ندرومة لولا اتجاه شكلة كتابة الدكمي 530هـ التي تختلف قليلا عن شكلة جامع ندرومة وكذلك اختلاف في الزخرفة التي تنبعث من مؤخرتها .

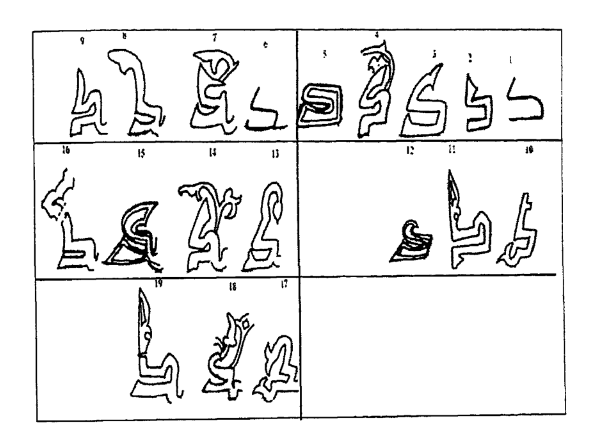
ثم تغيرت صورة حرف الدال المبتدئة والمتصلة في نهاية العصر الحمادي (539 هـ ـ 541 هـ) فأدخل عليها أسلوب التخطيط المزدوج وأختفت الشكلة تماما من هذه المجموعة أو صارت عبارة عن انحناء صغير ينتهي بتدبيب (30) (شكل 4ـ 5، 12)، أو ينتهي بشكلة ونهاية ذات شطف مفلطح

(شكل 4ـ15) ، ويلاحظ شيء من التقارب بين الصور السالفة الذكر وصورة الدال الموحدية المأخوذة من كتابة سيدي التواتي ببجاية (شكل 4 ـ 18) على أن هذه الأخيرة من النوع الذي يعرف بالكوفي المزهر حيث تنبعث من شكلة هذا الحرف غصينات تتوجها مراوح وأزهار وبراعم كما هو الشأن بالنسبة لكتابة الدكمي.

وعلى الرغم من المحاولات العديدة التي حاول من خلالها نقاشو وخطاطو المغرب الأوسط طوال القرنين الماضيين لتحسين وتطوير هذه المجموعة، فإن ذلك لم يؤدي حسب تصوري إلى اكتمال صورته الزخرفية والجمالية، إلا مع حلول القرن السابع الهجري (13 م) مع الزيانيين والمرينيين وخاصة في كتابة جامع سيدي أبي الحسن ، حيث اكتسب هذا الحرف أناقة ومظهرا جماليا ذا صبغة زخرفية، و تجسدت فيه كذلك مجموعة القواعد الخطية والتقنية. وعلى غرار ما وقع للحروف الأخرى في هذا العصر فإن أهم تغيير عرفته حروف مجموعة الدال هو ذلك التحول من المروحة المزدوجة الورقة النصفية أو ما يسمى أيضا بالتشجير سمة شكلة الدال وكذلك الكاف في هـذه الفترة (شكل 4ـ 11 ، 19) .

شكل:4





حرف الدال و الذال

حرف الراء والزاي : (شكل 5)

الحروف التي تحتوي على عراقات صاعدة متنوعة كحرف الراء والواو والميم والنون والياء وغيرها (شكل ـ 5، 9،16، 18،10)، تعد من أكثر الحروف التي ساهمت بفعالية كبيرة في إثراء الجزء العلوي للشريط بفضل تمديداتها وانحناءاتها وبما ألحق بنهايتها من لواحق زخرفية نباتية وهندسية جعلت من هذا الجزء الهام من عراقات بعض الحروف عنصرا زخرفيا في حد ذاته. وبغض النظر عن بعض الفروق والاختلاف الموجود بين عراقات هذه الحروف، وهو راجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة كل حرف، فهناك شبه كبير بين هذه العراقات جميعا في مختلف العصور، وخضعت كلها لنفس التجارب الفنية التي مرت بها عراقة حرف الراء. وتعد الراء والزاي من الحروف التي سمحت لها عراقتها بأن تتلقى عناية الفنان المسلم بشكل عام. وقد أمدتنا مختلف الكتابات الأثرية سواء الشاهدية أم الدينية أم التسجيلية المنتمية إلى مختلف العصور بمجموعة هامة من الحروف المتعددة الأشكال والصور تجلت فيها خصائص فنية تعكس مظاهر التطور التي عرفتها بعض هذه الحروف خلال مسيرتها التاريخية. على أن هذا التطور لا يعني بالضرورة عدم وجود حروف أخرى تميزت بالرداءة وعدم الإتقان، كانت تستعمل جنبا إلى جنب مع الحروف الأكثر تطورا.

ففي أول كتابة جزائرية من الربع الأول للقرن الثاني الهجري كانت حروف هذه المجموعة تتميز بشكل بسيط؛ رأس قليل البروز فوق الخط القاعدي، وعراقة لينة شكلت بأسلوب الجمع خالية من الزخرفة (شكل5 ـ 5،1)، لم تكن بعد قد تحررت من بعض التأثيرات النبطية وأساليب الكتابات القرن الأول الهجري (31) التي تتميز كتاباتها بالبساطة والليونة والطراوة أيضا.

وقد توسعت خطوط هذا الحرف في نهاية القرن الخامس الهجري، وصارت عراقاتها تمدد بطريقة فنية إلى غاية الحد العلوي لتعقف ثانية ناحية الأمام بموازاة الحد العلوي، وتنتهي نهايتها بشدف مفلطح. وفي طريقها إلى ذلك تمر هذه العراقة

بانحنائين متعاكسين يفصل بينهما انكسار على شكل قوس مدببة حينا (شكل 5ـ2، 7)، أو يتعاكس القوسان عبر أنكسارات متعاكسة هي الأخرى لتنتهي هامة العراقة ببرعم نباتي يشبه ثمرة (شكل 5ـ14). وابتداء من النصف الأول من القرن السادس الهجري (12 م) حدثت تغييرات وتعديلات هامة على مستوى عراقة هذا الحرف التي أصبحت أكثر ليونة وطوعية، حيث اختفى الانكسار المزوى الذي كان على مستوى الجزء العلوي من العراقة في كتابة نهاية القرن الخامس وأضحى مجرد انحناء في معظم كتابات هذا القرن، كما اختفت أيضا القوس بصفة مؤقتة في بعض الكتابات فقط. والأهم من هذا كله هو ظهور زخرفة التوريق في حروف هذه المجموعة. فأصبحت بعض الحروف تنتهي نهاياتها بزهرة ثلاثية محورة وبعيدة عن الطبيعة (شكل 5ـ 9)، في الوقت الذي تحسنت صورة هذه الزهرة تحسنا لافت للانتباه وصارت تنبعث من رؤوس بعض الحروف، لتلتصق بتلتها الوسطى بعراقتها المشذوفة (شكل 5 ـ 3). وأحيانا تتشكل من إحدى بتلات المروحة زخرفة أخرى على شكل زهرة ثلاثية البتلات أو ورقة طويلة ذات أسنان تشبه إلى حد ما جناح الطير (شكل 5ـ8) .

وبخصوص هذا العنصر فيجدر التذكير بأن حروف الراء في كتابات إفرقية قد عرفت هذا العنصر الزخرفي منذ وقت مبكرة مع بداية القرن الرابع الهجري في شواهد القيروان [32]، كما ظهرت أيضا في مصر[33] أشكال قريبة من هذه الصورة في نقوش القرن الثالث الهجري.

هذا ونسجل عودة القوس بأشكاله المختلفة إلى كتابات شواهد القبور الحمادية منذ الربع الأول من القرن السادس الهجري على النحو الذي كان مستعملا في كتابات نهاية القرن الخامس كما سبقت الإشارة إلى ذلك (شكل 5ـ4)، كما يلاحظ عودة قوية لأسلوب الشدف، على أن المتغير الحقيقيي في كتابة هاته الفترة هي الورقة التي ألحقت بأسفل قوس العراقة على غرار ما حصل لحرف الجيم وأخواتها في الفترة نفسها (شكل 2) .

كما تجدر الإشارة كذلك إلى ظهور مثل هذا النوع من الأساليب الفنية في الكتابات المرابطية التي ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري وخاصة كتابة منبر جامع ندرومة (34) .

ويلاحظ أن العراقة في العصر الحمادي خلال هذا القرن ازداد تنوعها وتعددت أشكالها واختلفت اتجاهاتها التي صارت تمدد في كل اتجاه من اليمين إلى الشمال أو العكس عبر انكسارات متعددة تتخللها أقواس بعضها بسيط والبعض الآخر عبارة عن زهرة ثلاثية الفصوص مكوِّنة بداخلها شكلا صليبيا، ليس له مثيل على حد علمي في الكتابات العربية وخاصة في الحروف ذات العراقات (شكل 5 ـ 13). ويزداد تحرر العراقة من كل قيد مبتعدة عن وظيفتها الكتابية لأداء وظيفة جمالية زخرفية أكثر في نهاية العصر الحمادي، ولا سيما في كتابة شاهد الشيخ الزغلي المؤرخ عام 349هـ، التي لانت وانحنت والتوت مكونة لفائف وعقد متنوعة الأشكال (شكل 5ـ 15). وقد نتج عن ذلك كله ظهور أشكال بعضها يشبه حرف الهاء الوسطية وبعضها يشبه أعضاء الجسم كالقلب وغيره (شكل 5ـ 16) .

وإذا كان العصر الحمادي قد تميزت راؤه بالتعدد والتنوع من حيث العناصر الزخرفية المستمدة من الطبيعة سواء كانت نباتية كالورقة والمروحة والزهرة والثمرة أم شبه عضوية كالقلوب أم هندسية كالأقواس والحزوز والدوائر والمربعات والمثلثات والأشكال اللوزية إلى غير ذلك، فإن حروف هذه المجموعة التي ترجع إلى العصر المرابطي جاءت مخالفة تماما لكل التوقعات حيث رجعت بنا إلى شكلها الأولي الذي يتميز برأس معتدلة وعراقة مسترسلة مع الخط القاعدي ومدببة النهاية (شكل 5 ـ 11) أو ذات عراقة مجموعة ومنكسرة مع عقف رأسها أفقيا بموازاة الخط القاعدي بعد أن كانت عمودية فضلا عن توسيع الشطف الذي صار على هيئة شطف مقوس يشبه المروحة (شكل 5ـ 12) .

والواقع أن هذه الصور لا تخلو من التأثيرات الأندلسية التي ظهرت جليا في هذه الحروف التي جرى معظمها على النسق نفسه الذي سارت عليه كتابات الأندلس سواء في حواضرها ككتابة جامع قرطبة وقصر الجعفرية أو في المغرب الأقصى في جامع القرويين بفاس[35] حيث تتجلى تلك الصور البسيطة لهذه المجموعة من الحروف التي تشبه إلى حد كبير نظيراتها في كتابات الصناديق العاجية الأندلسية [36] التي ترجع إلى القرن الرابع والخامس الهجري (10 ـ 11 م) .

لم تتغير صورة الراء في العصر الموحدي كما هو باد في كتابات بجاية حيث ظلت هذه المجموعة من الحروف تتميز بالبساطة سواء بعراقتها المسترسلة مع الحد السفلي للشريط أو بعراقة صاعدة في اتجاه الحد العلوي لتعقف في النهاية منتهية بشطف وهذا في أبهى صورة لها ، تماثل كتابة الدكمي (533 هـ).

وفي العصر الزياني حافظت عراقة الراء على أسلوب الاسترسال، وازداد تفلطح رأس الراء المنعزلة والمتصلة على السواء أكثر مما كان عليه في العصر المرابطي ومدد رأسها على هيئة ورقة مدببة مع إضافة مروحة مزدوجة لنهاية العراقة تارة (شكل 5 ـ 18 ، 19)، أو ينطلق من أحد ورقتها فرع نباتي آخر لتتشكل منه مراوح أخرى شبية بالأولى تارة أخرى في العصر المريني (شكل 5 ـ 20) . يذكرنا ببعض حروف كتابات الموحدين بالمغرب .

حرف الطاء و الظاء: (شكل 6)

من بين الحروف التي تشترك في بعض الخصوصيات مع حرفي الدال والكاف كما تمت الإشارة إلى ذلك، حرف الطاء والظاء وهي من الحروف القليلة الاستعمال في الكتابات العربية بشكل عام والكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط بوجه خاص سواء الشاهدية منها أم الدينية أم التذكارية، وتقل خاصة في كتابات القرون الهجرية الأربعة الأولى، مما انعكس على تعدد وتنوع هذه المجموعة من الحروف. من المميزات المشتركة بينها؛ أولا التشابه في شكل الحرف الذي عادة ما يكون عبارة عن شكل المستطيل، ثانيا اشتراكها أيضا في العصا أو الشاكلة بالنسبة للدال والكاف والإشالة بالنسبة للطاء والظاء، مما سمح لها بالتطور في اتجاه واحد باستثناء بعض الفروقات التي تقع من حين إلى آخر راجعة بالدرجة الأولى لخصوصيات كل حرف وخاصة على مستوى رؤوس الحروف التي شكلت أرضا خصبة لتلك الفروقات.

وعلى غير العادة لم تمدنا كتابات القرن الثاني للهجرة كما عودتنا في باقي الحروف على أول حرف من هذه المجموعة، وإنما جاءنا من كتابة مصلى قصر المنار التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري (11م) (شكل 6 ـ 4). ويتميز رأس حرف الطاء المتوسطة في هاته الفترة بشكله الهندسي المزوى الذي يشبه شكل المتوازي الأضلاع، إشالته على شكل عصا مستقيمة، تنطلق مباشرة من ضلعه الأمامي وكأنها امتداد طبيعي للضلع، تنتهي عند ملامستها للحد العلوي بمروحة مزدوجة محورة. ومع مطلع القرن السادس الهجري تغير شكل الطاء تغييرا طفيفا في احدى الكتابات الحمادية يرجع تاريخها إلى عام (530 هـ / 1136 م) تزين محراب جامع قسنطينة، وقد برزت مظاهر التغيير هاهنا في شكل هذا الحرف وفي إشالته على حد سواء فإذا ما استثنينا الطاء المتوسطة التي تماثل شكل الصورة الأولى (شكل6 ـ 3). فالمبتدئة والنهائية رطب شكلها ولان، وتغيرت صورتها من التربيع إلى التثليث، مع نقص الدقة والإتقان كما توحي بذلك صورتها، وأما الإشالة

فقد جاءت على صورتين متباينتين الأولى عبارة عن عصا قليلة الإنحناء والعقف مشدوفة الهامة (شكل 6 ـ 5،3). ولعل أبرز مظاهر إكتمال التغيير نجده يتجلى بصورة أوضح في حرف الطاء المبتدئة (شكل 6 ـ 1) التي شكلت إشالتها على هيأة قوسين متعاكسين يفصلهما انكسار مزدوج لتنتهي بهامة مشدوفة .

لم يختف الشكل الهندسي وخاصة الشكل المتوازي الأضلاع من الكتابات الحمادية التي ترجع إلى النصف الأول من القرن (6 هـ / 12 م) بل واصل النقاش الحمادي استعمال هذا الشكل القديم الذي يرجع لناهية القرن الخامس الهجري مع إدخال أسلوب التخطيط الإزدواجي مع فرق بسيط هو الإشالة المشطوفة الهامة (شكل 6ـ2).

يلاحظ اختفاء التوريق والزخرفة النباتية من الحروف الحمادية التي ترجع إلى القرن السادس الهجري ويبدو أن الفنان قد استعاض عنها بإشالات هذه المجموعة من الحروف لملء الفراغات من جهة وإزالة الرتابة والملل من جهة ثانية .

ويعتبر العصر المرابطي أهم محطة تطورية لهذا الحرف الذي شهدت فيه هذه المجموعة أحسن وأفضل صور عرفتها إلى هذا الوقت، وهي من الناحية الزخرفية ومن الناحية الفنية تعد آية في الجمال وجديرة ولافتة للنظر بشكلها الطريف الشديد الشبه بحروف الكاف حيث من الصعب جدا التفريق بينهما(شكل 7). ولعل من أبرز مظاهر التطور أيضا تشكيل إشالته على هيأة شاكلة الكاف لتكتمل بذلك صورة الكاف في هذا الطاء (شكل 6 ـ 7)، من الإضافات كذلك التي ظهرت في كتابات هذا العصر القوس التي تبرز في مؤخرة الطاء والزهرة الثلاثية التي تزين هامة الإشالة. كما أمدتنا نفس الكتابة بصورة أخرى مشابهة للطاء المبتدئة ولكنها أقرب لحرف الدال والكاف منها إلى الطاء (شكل 6 ـ 8)، ويتميز هذا الحرف عن الأول في شكله الذي يشبه شكل الدال وفي إشالته الصاعدة التي تتخللها انكسارات قبل أن تعقف لدى ملامستها الحد العلوي ثم تنتهي بهامة مشدوفة.

وفي العصر الموحدي أخذ الطاء شكلا وسطيا بين الطاء الحمادية وحرف الطاء المرابطية، بحيث صار شكله من جديد يشبه شكل المستطيل وأصبحت إشالته على هيئة شكلة الكاف الحمادية في القرن السادس الهجري [37] ، هي عبارة عن قوس برأس مدببة تنتطلق من مقدمة رأس الحرف ينبعث منه فرع تتفرع عنه أوراق وتتوجه مروحة مزدوجة (شكل 6 ـ 6).

في العصر المريني أمدتنا كتابة محراب جامع سيدي أبي مدين بنماذج لحرف الطاء تكاد تكون صورة أصلية لنظيره المرابطي (شكل 6 ـ 9) إذا استثنينا اختفاء فتحة البياض وبروز توريق في مقدمة الحرف المريني وتمديد الإشالة على شكل عمود مستقيم ينتهي بزهرة ثلاثية عبارة عن نصف شجرة، هيئت بدقة أفضل من سابقتها. كما حدث تغيير طفيف في نصف الزهرة التي أصبحت مفرغة بينما اكتملت وأصبحت زهرة ثلاثية البتلات تنطلق من قاعدة على شكل قاعدة التاج في الطاء النهائية (شكل 6 ـ 10) ومن أبرز ما حدث من تغيير في العصر المريني صار للطاء رجعة إلى الخلف تشبه عراقة الياء للإشارة فان هذه الإضافة جديدة على الكوفي المغربي إذ لم يسبق أن ألحق هذا العنصر بالطاء النهائية سواء في العصر الموحدي أم المرابطي أم الحمادي .و لا يوجد لهذا الحرف ما يشبهه في الكتابات الكوفية العربية فيما أعلم إلا في الخط الأندلسي المغربي. على أن الحروف المرينية في الجزائر وفي المغرب على السواء لا تخلو من بعض التأثيرات المرابطية والأندلسية معا مما يدل على التطور والتواصل عبر العصور المختلفة، و يدل كذلك على التكامل والوحدة الفنية بين مختلف الأمصار المغربية .

شكل 5 حرف الراء و الزاي

منعزلة	نهائية
1 2 3 4	5 6 7 8
9 10 11 12	13 14 15 16
18	19 20

مبتدئة	متوسطة	نهائية
1 2	3 4	5 6
7 8	9	10

شكل 6 حرف الطاء و الظاء

حرف الكاف: (شكل 7)

كان لهذه المجموعة حظ أوفر من العناية والتجويد مما حظيت به مجموعة حرف الطاء والظاء، وذلك لتعدد أشكالها وتنوع عناصر زخارفها التي تنم عن مدى اهتمام النقاشين بهذا الحرف حتى ولو لم يبلغ مرتبة التطور التي بلغته بعض الحروف الأخرى كالألف والجيم وأخواتها الخ...، وقد ظل هذا الحرف خلال القرون الهجرية الستة الأولى، بالرغم من تعدد أشكاله يتميز بالبساطة والركاكة أحيانا ، وعدم الدقة في الإنفاذ والرطوبة في الأسلوب أحيانا أخرى، وبخاصة في العصر الحمادي والمرابطي حيث لم يمنحه فنانو هاته الفترة أية صبغة جمالية كتلك التي حظي بها في العصرين الزياني والمريني، الذين صعدوا به إلى أعلى درجات التطور مما كان عليه خلال القرون الستة الهجرية الأولى على الأقل من الناحية التقنية والفنية، وتتميز هذه الحروف عامة بأشكالها الهندسية الشبيهة بالأشكال المستطيلة على غرار مجموعة الطاء.

و ترجع بنا أول صورة لهذا الحرف إلى القرن الرابع الهجري (10 م) من إحدى كتابات مدينة سدراته (شكل 7 ـ 1)، ويتميز هذا الحرف المبتدئ بشكله الهندسي المزوى الذي يشبه شكل المستطيل وشكلته التي نفذت على هيئة زوايتين متعاكستين تتجه إلى الخلف لتكسر نحو الأمام وتنتهي بهامة مشطوفة يتدلى منه قرص صغير على هيئة حبة لؤلؤ ، وأما رجعة الكاف السفلية فيقطعها انكسار على هيئة قوس ذي زوايا شبه قائمة. وللتذكير فقد سبق الحديث عن هذا القوس وتاريخ ظهوره في العالم الإسلامي لدى دراسة حرف الألف، وتعتبر مدينة سدراتة من المستعملين الأوائل لهذا العنصر في المغرب الأوسط.

وفي إحدى كتابات العصر الحمادي التي ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (11 م) يلاحظ تغيير طفيف يمكن ملاحظته في حرف الكاف المبتدئة التي أمدتنا بها كتابة شاهد قبر مؤرخ سنة (488 هـ/ 1095 م) حيث صار الحرف على هيئة مثلث (شكل 7ـ2) يشبه شكله إلى حد كبير شكل أحد حروف الطاء من نفس العصر

(شكل 6 ـ 1). وأما شكلته فقد استوت على شكل خط مستقيم بعد العقف الأول نحو الخلف الشبيه بكتابة سدراته ليعقف ثانية بزاوية قائمة مع موزاة الحد العلوي لتنتهي نهايته بشطف مقوس ومديب [38] يوطّئ لظهور المروحة،. هذه الصورة ليست غريبة في الكتابات الإفريقية و تذكرنا ببعض حروف شواهد قبور مدينة القيروان [39] التي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث الهجري (9 م) .

وبخصوص صورة هذا الحرف يعتقد جولفان أنها لا تعبر إطلاقا عن الأصالة [40] أي فيها نوع من التجديد والتحديث. بينما استمر استعمال هذه الصورة المثلثية الشكل في الكتابات الجزائرية حتى النصف الأول من القرن الخامس الهجري (11) وذلك في إحدى الكتابات المرابطية المحفورة على منبر جامع ندرومة [41].

و من القلعة أمدتنا كتابة محراب قصر المنار الذي يعود تاريخه إلى القرن الخامس الهجري بحروف في الأهمية بمكان من حيث شكلها الهندسي، حيث استوى تقريبا شكل المستطيل الذي استقامت خطوطه وزواياه واعتدلت شاكلته التي أصبحت عبارة عن قائم عمودي ينتهي بمروحة مزدوجة بالنسبة للحرف الابتدائي فضلا على القوس الذي يقطع رجعته على غرار كتابة سدراتة (شكل 7 ـ 13).أما المتوسطة فالاختلاف واضح بينها وبين الابتدائية رغم انتمائهما لنفس الكتابة ونفس العصر، ذلك أن إشالة المتوسطة تتميز بالانحناء ومروحة محورة إلى جانب القوس الذي انتقل من الرجعة إلى مؤخرة الحرف (شكل 7 ـ 10). ومع حلول القرن السادس الهجري أصبح هذا الشكل أكثر ليونة وطراوة، مع ظهور الزهرة الثلاثية البتلات في نهاية شكلته (شكل 75 ـ 8) .

على أن الشكل المستطيل استمر حاضرا في جميع الكتابات ولم يختف أبدا وظل السمة الغالبة في شكل هذا الحرف طوال العصور كلها. ففي كتابة جامع قسنطينة (530ـ1136 م) نجد أشكالا مختلفة ومتعددة لهذا الحرف تعكس معظم التغيرات التي طرأت عليه، ولعل أهمها وأبرزها الكاف المبتدئة التي جاءت مميزة تماما عن نظيراتها في العصر الحمادي بوجود قوسين أحدهما يقطع رجعة الكاف والآخر

يقطع صاعد الشكلة قبل العقف مع الحد العلوي لينتهي بالشدف (شكل 7ـ 9). وأما المتوسطة (شكل 7 ـ 4) فقد حول اتجاه شكلتها نحو اليمين على شكل خط منكسر.

وفي العصر المرابطي صارت حروف هذه المجموعة أكثر سلاسة واستقامة وتناسبا لا سيما في كتابات جامع ندرومة والجامع الكبير بتلمسان، التي تميزت معظم حروف هذه المجموعة باستطالة شكلها مع اختفاء القوس من الكتابات المرابطية تماما وشكلت إما منحنية أو منكسرة واتجه مسارها نحو اليسار (شكل 7 ـ 6، 12)، على أن كتابة واجهة محراب جامع تلمسان (530 هـ) أمدتنا بنموذج آخر يختلف تماما عن حروف الكاف وهو أقرب إلى حرف الطاء (شكل 6 ـ 6) منه إلى مجموعة الكاف وقد سبقت الإشارة إلى ذلك لدى دراسة حرف الطاء (شكل 7 ـ 7).

وأما الكاف الموحدي فإنه لا يختلف كثيرا عن نظيره الحمادي، ولكن هذه المجموعة صارت في هذا العصر تتميز بالتناسب ودقة الإنفاذ و الإتقان، مع محافظتها على الظواهر الزخرفية المستعملة سابقا، وإضافة الزخرفة النباتية التي تنبعث في معظمها من الحروف على شكل فرع ينتهي ببرعم (شكل7ـ 15).

ويعتبر القرن السابع والثامن الهجريين (13 ـ 14 م) آخر محطة التي اكتملت فيها صورة الكاف الزخرفية في العهد الزياني والمريني، رغم أنها لا تخلو من التأثيرات الأندلسية الآتية خاصة من قصر إشبيلية والجعفرية وبعض التأثيرات الحمادية أيضا، ولا سيما ما تعلق بشكل الحروف والأقواس المدببة التي تزينها على غرار بعض الكتابات الحمادية التي ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري (شكل 7 ـ 9، 10) ويلاحظ تشابه أيضا بين الكاف الزيانية والمرينية خاصة في زخرفة التزهير التي تتوج نهاية الشكلة (شكل7 ـ 14). وإذا كانت صورة الكاف الزيانية على بساطتها فنظيرتها المرينية أكثر تطورا وأشد تعقيدا من نظيرتها الزيانية وذلك بأسلوب التظفير على مستوى شكلته الذي تكونت بفضله أشكالا هندسية متنوعة (شكل7ـ 11) .

شكل:7

منعزلة	نهائية	متوسطة	مبتدئة
7	6 5	4 3	2 1
12	11	10 9	8 8
		15	14 13

حرف الكاف

حرف اللام : (شكل 8)

هناك تشابه واضح بين هذه المجموعة من الحروف خاصة منها المبتدئة والمتوسطة وبين مجموعة حرف الألف التي تطرقنا إليها بنوع من الإسهاب في بداية هذا الفصل. وتتبعنا مراحل تطورها عبر مختلف العصور، سواء ما تعلق بطبيعة هذا الحرف وخصائصه الفنية أو ما تعلق بأشكاله وصوره المختلفة (شكل ـ 1). لذلك يتعين فقط التذكير بأن اللام المبتدئة والمتوسطة قد مرت هي الأخرى بالمراحل التطورية نفسها التي مرت بها مجموعة الألف أثناء مسيرتها التطورية في جميع العصور ـ نظرا لما يجمع بين هاتين المجموعتين من خصائص ومميزات مشتركة جعلت مسيرتهما الفنية تأخذ نفس اتجاه السير ابتداء من القرن الثاني الهجري حتى نهاية العصر المريني الذي تمثله كتابة جامع سيدي أبي مدين (736 هـ)، كما ألحقت به نفس العناصر والظواهر الزخرفية التي عرفها حرف الألف مثل أسلوب الشطف والتوريق والتزهير والعقد والعقف والأقواس بمختلف أشكالها وأنواعها التي تقطع الصواعد.

وتجنبا للتكرار يستحسن عدم التطرق ثانية إلى مجموعة اللام المبتدئة والمتوسطة من حرف اللام، والتركيز فقط على الحروف المتصلة والمنعزلة التي لها خصائص مميزة من حيث أنها تتضمن عراقة تميزها عن الأولى. وإن كانت هاماتها قد عرفت نفس الظواهر الزخرفية ومرت بنفس المسار التطوري للأطوار التي مرت به المبتدئة والمتوسطة (شكل 1، 8) ، ولا بأس التذكير هاهنا بالمراحل والخصائص التي عرفتها كل مرحلة .

ـ **المرحلة الأولى** : هي مرحلة البساطة التي تتجسد في كتابة ابن حيوة القرن الثاني الهجري (8م)

ـ **المرحلة الثانية** : عرفت فيها هذه المجموعة أسلوب الشطف المفلطح والمدبب الذي يكون على هيئة حنية وتتجلى هذه الظاهرة في كتابات القرن الرابع الهجري

(10م) وبداية القرن الخامس الهجري (12 م) (شكل8–3،2) ليستمر هذا الأسلوب حتى بداية القرن السادس الهجري (12 م) وذلك في اللام المتصلة (شكل 8 ـ 9).

ـ **المرحلة الثالثة** : عرف فيها هذا الحرف أسلوب العقف على مستوى الهامة كما ألحقت به بعض الظواهر الزخرفية مثل القوس التي تقطع الصاعد والعقد واللفائف التي تتخلل امتداد الهامة وكذلك أسلوب التوريق الذي أصبحت تتميز به هامة أو نهاية بعض الحروف ابتداء من نهاية القرن الخامس الهجري (11 م) وهو ما تبينه جميع الحروف على اختلاف مواقعها (شكل 8 ـ 4 ، 7) ويتواصل ذلك خلال القرن السادس الهجري (12 م) في الحروف الآتية كاللام المبتدئة (شكل 8 ـ 4) والمتوسطة (شكل 8ـ 7 ، 15 ، 16) والمتصلة (شكل 8ـ 18).

ـ **المرحلة الرابعة:** تتمثل في التزهير التي تلت مباشرة ظاهرة التوريق وهذا ابتداء من عام (530 هـ ـ 1136 هـ) وذلك في كتابة الجامع الكبير بتلمسان الذي يعود إلى العصر المرابطي مجسدا في اللام المتوسطة (شكل 8 ـ 17) وكذلك في كتابات شواهد القبور الحمادية التي وجدت ببجاية (539 ـ 541 هـ / 1145 م ـ 1147 م) وذلك في اللام المبتدئة (شكل 8 ـ 13) .

ـ **المرحلة الخامسة** : وقد تضمنت عدة ظواهر فنية بعضها برز في القرن السادس الهجري (12 م) كالتقاطع الذي ظهر في بعض شواهد القبور الحمادية (525 هـ/1131 م) ونجده خاصة في حرفي الألف واللام المبتدئتين (شكل 8 ـ 12)، وظاهرة التضفير والتزهير المفرغ اللتان ظهرتا في العصرين الزياني والمريني وتعكسهما حروف اللام المبتدئة (شكل 8 ـ 22) والتزهير الكامل في الكتابات المرينية في اللام المتوسطة (شكل 8ـ26) .

وأما اللام المتصلة والمنعزلة فقد مرا بدورهما بنفس الأطوار الأولى بخصوص ما لحق بهما من تغيير على مستوى الهامة، وأما العراقة فقد عرفت بعض التغييرات الطفيفة من فترة إليأخرى كالعراقة المجموعة والمرسلة في بداية القرن السادس

الهجري (12 م) (شكل 8-8 ، 9، 10). وفي إحدى كتابات العصر الحمادي ألحق بها التوريق وهو ما تعكسه كتابة شاهد أبو بكر بن يوسف (شكل 8 ـ 18) مع عقف هامتها في اتجاه اليسار. وفي كتابة مؤرخة في عام 530 هـ/1131 م، وما بعدها ،أصبحت العراقة تلتف حول قائم اللام (شكل 8 ـ 11 ، 19). وأما في العصر المرابطي فقد صارت عراقة هذا الحرف عبارة عن خط منحني أو مقوس ينتهي عادة على هيئة ورقة مدببة (شكل8 ـ 20) ، ومن العصر الزياني أمدتنا كتابة سيدي أبي الحسن (696 هـ/ 1296 م) بصورة لعراقة تلتف حول صاعد اللام بنفس الطريقة التي عرفتها بعض الحروف الحمادية ولكن بتقنية أدق وأفضل وأجمل من العصر الحمادي (شكل 8- 21) .

حرف الميم : (شكل 9)

يتميز حرف الميم بتنوع وتعدد صوره وأشكاله بحسب موقعه في الكلمة. فهيئة هذا الحرف أو شكله العام يرتبط في العادة بموقعه في الكلمة، فالحروف المبتدئة التي تكون غير متبوعة بحرف الجيم أو بإحدى أخواتها كثيرا ما يكون شكلها مغايرا نوعا ما لشكل الحرف الذي يليه مباشرة. كما يلاحظ أيضا نوعا من الاختلاف بين الحروف المبتدئة والحروف المتوسطة (شكل9)، وهكذا نجد أن موقع الحرف في أغلب الأحيان يفرض على النقاش إعطائه هيئة أو صورة خاصة تناسب ذلك الموقع الذي يكون فيه مع الأخذ بعين الاعتبار البعد الجمالي والزخرفي الذي غالبا ما يكون مرتبطا بخصوصيات الحرف لذلك تشكل هاتان الخاصيتان القاعدة الأساسية التي تحدد في نهاية الأمر الشكل والهيئة النهائية لكل حرف. و من ذلك جاءت حروف هذه المجموعة كثيرة التنوع والتعدد لاسيما النهائية منها بفضل الخصائص التي تتميز بها هذه الأخيرة التي أهلتها لتبوء هذه المكانة وللأهمية والعناية التي أولاهما النقاش إليها على غرار بقية الحروف التي تشترك معها في خاصية العراقة كالراء والنون وغيرهما. واكتملت صورتها الزخرفية وفقا للمقاييس المذكورة آنفا.

لقد كانت حروف الميم على اختلاف موقعها خلال القرن الثاني الهجري (8 م) من خلال كتابة شاهد قبر ابن حيوه تتميز كلها بالتماثل، معظمها ذات رؤوس نصف دائرية الشكل عبارة عن رأس نصف دائري ورجعة مستقيمة مع الخط القاعدي (شكل 977ـ 1 ، 4 ، 7) مع اختلاف طفيف بين الميم المبتدئة من جهة وبين والوسطية والمتصلة من جهة ثانية حيث تتميز الأولى من غيرها ببروز مضطجع حرف الميم واجتيازه مستوى الخط القاعدي على غرار مجموعة حرف الجيم وأخواتها (شكل 9 ـ 1) . ومع مطلع القرن الخامس الهجري (10 م) تغيرت صورته في كتابة شاهد قبر التميمي (413 هـ ـ 1011 م) التي أمدتنا بصورتين مختلفتين تمام الاختلاف عن بعضهما البعض، فالميم المبتدئة صارت أكثر استدارة مما كانت عليه في القرن

الثاني الهجري وصار بياض فتحتها أقل اتساعا عما كان عليه، مع أنها نفذت بنفس الأسلوب التي نفذت به الكتابة الأولى أي بالنقش الغائر (شكل 9ـ2) وأما المنعزلة، فقد حافظت على صورة ميم القرن الثاني الهجري بشكلها نصف الكروي، والعراقة المرسلة مع الخط القاعدي منتهية بتدبيب (شكل 9 ـ 11) ، بينما صار رأس الميم المتوسطة عبارة عن قوس مدببة (شكل 9ـ5).

وفي نهاية هذا القرن حدث تغيير هام في شكل حرف الميم ، فألحقت برأس الميم زخرفة التوريق عبارة عن ورقة تنبعث من أعلاه (شكل9ـ 3)، وأدخل نظام جديد على العراقة التي صعد بها الفنان إلى الحد العلوي مع إدخال عنصر زخرفي جديد في هذه المجموعة يتمثل في القوس الذي يقطع العراقة(شكل9 –9) ليحولها بذلك في اتجاه معاكس للأول على غرار عراقة الراء والنون التي مرت كلها بنفس المراحل، لتنتهي بشطف مسطح.

وأما الميم المنعزلة في هاته الفترة فقد تغير شكلها تغييرا جذريا، بعيدا كل البعد عن صورتها المعهودة المتطورة منها والتقليدية. ففي كتابة مؤرخة عام 488هـ منحتنا الصورة المذكورة صورة تشبه حرف الواو المعكوسة نحو الأعلى ولتقريب الصورة أكثر فإنه يشبه العدد "6".(شكل 9– 12).

تغيرت بعض المعطيات والظواهر الفنية في كتابات بداية القرن السادس (12 م) سواء على مستوى هيأة رأس الحرف الذي صار له شكلا مثلثا في الميم المتوسطة (شكل 9– 15) أم على مستوى العراقة التي اختفى فيها أسلوب الشطف والقطع ليحل محله زخرفة التزهير مباشرة دون المرور بمرحلة التوريق كما حدث أيضا في حرف الراء (شكل 5) ويتجلى ذلك في حرف الميم المتصلة التي تقطع عراقتها دائرة على هيئة حبة لؤلؤ التي حلت محل القوس الذي ظهر في نهاية القرن الخامس الهجري (11 م) لتنتهي بمروحة مزدوجة لتتشكل على إثرها زهرة ثلاثية من إحدى بتلاتها وتماثلها الميم المنعزلة (شكل 9 –21) . وللتذكير فإن هذه الأشكال

الزخرفية التي تشبه إلى حد ما الأجنحة التي مرت علينا في حرف الراء وهي ذات استعمال قديم يعود إلى القرن الثالث الهجري (9 م) في كتابات شواهد القيروان[42].

وبعد مرور حوالي عشر سنوات ينتقل أسلوب التزهير من نهاية عراقة هذا الحرف إلى رأسه ولكن هذه المرة بتشكيلة زخرفية أكثر أناقة وأبلغ تعبير (شكل9–6) حيث ينبعث غصن من رأس الميم تتفرع عنه أوراق متناظرة ويتوج بزهرة ثلاثية البتلات بعيدة نوعا ما عن الطبيعة.إلى جانب ذلك يسجل رجوع القوس إلى الميم المنعزلة في كتابة هذه الفترة (525 هـ/ 1131م).

هذا وقد تم تغيير شكل حرف الميم في كتابة شاهد قبر مؤرخ عام 530 هـ/ 1136 م ، التي أمدتنا بمجموعة من الحروف تجلت فيها بعض التغييرات الواضحة خاصة الميم المتوسطة التي صار شكلها أقرب إلى المعين أو إلى زاويتين متقابلتين (شكل9– 16) أو كتلك التي اتخذت لها شكلا عبارة عن قوس مزدوج (شكل 9ـ 17)، كما أمدتنا هذه الكتابة بصورتين مختلفتين للميم المتصلة، إحداهما تشبه حرف الهاء المتصلة حيث يلتصق رأس الميم الذي تنبعث منه ورقة نباتية بعراقتها التي تشبه صاعد حرف الهاء المتصلة (شكل 9– 19) والثانية يقطع عراقتها قوس مزوى لينتج عنه قوسان متعاكسان وتنبعث منها ورقة نباتية عند نهاية الاستدارة (شكل 9– 20). ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المضمار أن القوس المزوى أو الانكسار المزدوج كما تمت الإشارة إليه سابقا، عرف في كتابات الجامع الكبير لمدينة سفاقص [43] في تونس عام (478 هـ/ 1085 م). ويمكن اعتبار هذا الانكسار المزدوج طورا آخر من أطوار التحديث والتجديد للقوس نصف الدائرية المدببة، ولا يستبعد أن تكون أرض إفريقية (تونس) هي المهد التي نشأ فيها هذا الأسلوب الجديد وترعرع قبل أن ينتقل إلى المغرب الأوسط، حيث انتقل إلى القلعة في النصف الأول من القرن السادس الهجري ثم انتشر عبر الأقاليم الإسلامية الأخرى.

لاسيما وأن كتابات المرابطين وكذلك كتابات الأندلس والمغرب الأقصى المعاصرة أوالسابقة لها على السواء كانت دوما تتميز بالبساطة وتخلو تماما من الظواهر الزخرفية التي تحتوي عليها حروف الميم وما يشابهها في الكتابات الحمادية والزيرية، وظلت العراقة المرابطية بشكل خاص وفية لنظيرتها الأندلسية التي تميزت بصورتها التقليدية المبسوطة و المسترسلة نحو الأمام بموازاة الخط القاعدي أو معقوفة أحيانا إلى الخلف على صورة حرف الياء النهائية في كتابة ابن حيوه حيث تعيد إلى ذاكرتنا تلك الصور الأولية لهذه الحروف التي نجدها تتجدد في حرف الميم المتصلة في كتابة منبر الجامع الكبير بالجزائر ونظيرتها في كتابة محراب الجامع الكبير بتلمسان (شكل9ـ 31) .

وإذا كان الفنان المرابطي قد اكتفى بتقليد الأساليب البسيطة السائدة وقتذاك في (العدوتين) المغرب والأندلس. فإن زميله الحمادي لم يكن ليكتف بالتقليد بل كان له دور فعال في التطوير والتجديد أحيانا مما أضفى على عمله الصبغة المحلية وأكتسب بذلك الكوفي الحمادي في الكثير من صوره وأشكاله صفة الإبداع مضاهيا ومنافسا كتابات المشرق الإسلامي وإفريقية ولاسيما في جانبه الزخرفي.

ومن مظاهر التغيير والتجديد في هذه المجموعة من الحروف في العصر الحمادي يمكن ملاحظة ما طرأ على بعض حروف الميم المتصلة والمنعزلة التي صارت تتميز بمظهر زخرفي وبمسحة جمالية أكثر (شكل 9ـ 26، 29) اشتملت على قواعد فنية وخطية أكثر من حروف الميم الأخرى، كما صارت زخرفة التوريق والتزهير أحد المميزات الأساسية في تجميل حروف كتابة أحد الشواهد يعود تاريخه إلى سنة (533 هـ ـ 1139 م). حيث أعيد للميم المتصلة شكلها المثلثي الذي كان قد مر بنا في إحدى كتابات بداية القرن الخامس الهجري، يزينها هاهنا عنصر زخرفي ينبعث من رأس هذا الحرف، على شكل فرع نباتي ينتهي بمروحة مزدوجة (شكل 9ـ 26) في حين انتهت عراقتها بشطف مفلطح. وأما المنعزلة فقد توجت عراقتها بمروحة مزدوجة (شكل 9ـ 29) .

ويلاحظ مواصلة استعمال الميم المثلثة الشكل في شواهد حمادية أخرى كالمبتدئة (شكل9 ـ 13) التي كانت في وقت سابق في بعض الكتابات الحمادية تشكل على هيئة نصف قوس مدبب الرأس.

وأما في العصر المرابطي فقد استدار قوسها بصورة أكثر وضوحا مما كان عليه في العهد الحمادي ينبعث منها فرعان نباتيان (شكل 9 ـ 14). على أن ما يلفت انتباهنا أكثر في هذا الحرف هو شكله الذي يعيد إلى الأذهان شكل بعض حروف الميم المبتدئة في كتابة شاهد قبر ابن حيوه خاصة وكتابات القرنين الأول الثاني عامة. وأما الميم المتصلة فقد ألحق بها قوس منكسر ثاني إلى جانب القوس الأول لتصبح العراقة مقطوعة بقوسين متتاليين ومتعاكسين تتوج نهايتها المشطوفة مروحة (شكل9–27). وعلاوة على ما سبق ذكره من صور متعددة ومتجددة لحرف الميم هناك صورة آخرى مميزة لهذا الحرف تتميز خاصة بتقنية أسلوبها ذي التخطيط المزدوج الذي اشتهرت به بعض الكتابات الحمادية التي عثر عليها في القلعة (شكل9–28) وتنتهي عراقة هذا الميم بشطف مفلطح يحضن مروحة ذات ثلاثة بتلات، تذكرنا باحدى صور حرف الباء الحمادية (شكل 2).

ومن الصور المتعددة والمتنوعة للميم المتوسطة لدينا صورة شديدة التميز أمدتنا بها كتابة شاهد قبر" فاطمة بنت عبد الملك" نفذت على صورة معين (شكل9– 23، 24، 25)، يشبه إلى حد كبير حرف الفاء والقاف في بعض الكتابات الحمادية والمرابطية وكذلك الزيرية التي سنتطرق إليها لدى دراستنا لهذا الحرف (شكل13– 5، 9، 11). والحق أن التطور الذي عرفه حرف الميم خاصة وبقية الحروف في النصف الأول من القرن السادس الهجري، ما هو إلا انعكاس للتحسن الذي عرفته الحياة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية في بجاية الحمادية في تلك الفترة، التي انعكست إيجابا على مختلف الصناعات والأعمال الفنية في ربوع هذ الدولة التي صار مجتمعها تواق للجمال مستحسنا للإبداع والتنوع في مختلف المناحي

الحياتية لهذا المجتمع وهو ما تعكسه الكتابات التي ترجع إلى آخر العصر الحمادي التي تتجلى فيها مظاهر التجديد والتحسين وقواعد التكامل بكل وضوح وخاصة في كتابة الشيخ الزغلي وابنه (539–541هـ).

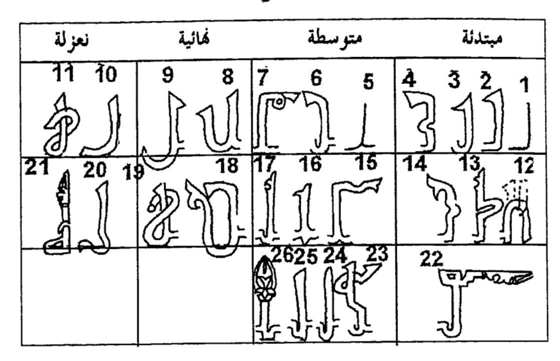
على أن هذه الصور الأخيرة لحرف الميم المتصلة (شكل 9 ـ 27 ، 28) ذات التخطيط المزدوج من الطبيعي البحث عن أصولها الأولى في الكتابات الزيرية بتونس سواء على شواهد القبور[44] أم في كتابة مقصورة المعز بجامع القيروان [45] التي يرجع تاريخها إلى القرن الرابع الهجري.

كما تجدر الإشارة أيضا لى أن مجموعة الميم التي ترجع إلى العصر الموحدي في كتابتي مدينة بجاية " وخاصة كتابات ضريح "سيدي محمد التواتي"يظهر عليها التأثير الحمادي، خاصة إذا ما قورنت بكتابة شاهد قبر عبد الرحمن الدكمي(538هـ/ 1139م) التي تبدو بصمات أسلوبها واضحة على كتابة سيدي التواتي. وخلال القرنين السابع والثامن الهجريين (13 ـ 14 م) حدث تغيير طفيف على شكل الميم في كتابتي جامع سيدي أبي الحسن الزيانية وسيدي أبي مدين المرينية ، فصار رأس هذه الحروف عبارة عن خط مستقيم يعلوه قوس مقبي (شكل 9 ـ 25) ويبدو هذا القوس وكأنه محمول على عمودين، وأما الميم المتصلة في هذا العصر فقد لوحظ عودة أسلوب العراقة المسترسلة إلى الأمام كما كانت عليه في القرن الخامس الهجري مع إحداث تغيير طفيف في نهايته المدببة أو المشطوفة التي تميزت بها كتابات الحماديين والمرابطين والموحدين على السواء وإدخال المروحة المزدوجة في هذا العصر التي أضفى عليها الفنان سحنة جمالية عن طريق العمل المتقن (شكل 9 ـ 32).

ورغم وجود بعض التذبذب في الارتقاء الكرونولوجي لهذا الحرف الناتج بالدرجة الأولى من الفراغ الذي نتج عن العدد القليل لكتابات المغرب الأوسط، إلا أنه في مقابل ذلك يمكن ملاحظة التواصل والترابط الفني الذي ساير المشوار التاريخي لهذه الحروف عبر مختلف العصور، وهو ما نستشفه من بعض الظواهر الزخرفية

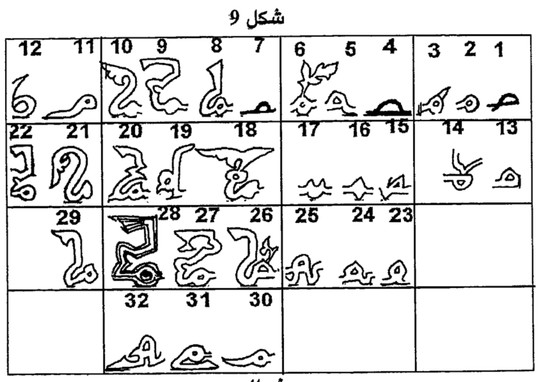
والأساليب الفنية وطرق استعمالها في مختلف الحقب التاريخية. وهذا دليل في اعتقادي على عدم وجود قطيعة ثقافية وفنية في هذه البلاد على مر العصور رغم ما عرفه المغرب الأوسط من ظروف سياسية غير مستقرة سادتها حروب ومناوشات عسكرية داخليا وخارجيا بين مختلف الدول التي حكمت بلاد المغرب والأندلس في مختلف الفترات التاريخية، وتركت بصماتها واضحة على سائر الفنون والصناعات والعمارة.

شكل 8



حرف اللام

شكل 9



حرف الميم

حرف النـون : (شكل10)

لقد كان لحرف النون نفس الدور الزخرفي الذي لعبته بعض الحروف الأخرى كالراء والميم وكذلك حرف الواو لما تتميز به هذه المجموعة من الحروف من خصوصيات مشتركة فيما بينها خاصة لاشتراكها معا في ما يعرف بالعراقة، التي لم يستغلها الفنان العربي المسلم لأغراض زخرفية فحسب وإنما استعملها إلى جانب ذلك لأمور تقنية مثل ملء الفراغات لأجل خلق التوازن بين مختلف أجزاء الشريط الكتابي وإيجاد إيقاع تناسقي بين أجزاء الكلمة من جهة وبين مساحة الشريط الشاغرة من جهة ثانية . وبذلك عرفت العراقة شكلا زخرفيا مع مر العصور وصار لها دورا جماليا طغى ـ في غالب الأوقات ـ على الجانب الوظيفي بهذا العنصر، ويمكن التحقق من ذلك في الحروف النهائية بشكل خاص، ولاسيما في كتابات القرن السادس والسابع والثامن الهجري (شكل 10). وهو ما يتأكد أكثر في التقارب ـ حتى لا أقول التماثل ـ الموجود بين عراقة هذا الحراف وعراقة مجموعة الراء والميم وذلك بما أضيف لها من عناصر وظواهر زخرفية جعلت من هذا العنصر وحدة كثيرة الشبه فيما بينها. هذا وقد سلك حرف النون المراحل التطورية نفسها التي مرت بها الحروف الأخرى السالفة الذكر سواء من حيث الشكل العام للعراقات واتجاهاتها أو بما ألحق بها من عناصر زخرفية، لذلك أعتقد أنه من باب الاجترار والتكرار إفراد دراسة خاصة لهذا الحرف الذي كما سبق وأن أشرت له نفس الخصائص التي توجد في حرف الميم، لذلك سأكتفي بذكر بعض الملاحظات العامة التي أراها ضرورية لاستجلاء بعض الخصوصيات وتبيين بعض المميزات التي تنفرد بها هذه المجموعة من الحروف ولا نجدها في حرف الميم .

فأما حرف النون المبتدئة والمتوسطة فهي تشترك مع حرف الباء وأخواتها في الصورة وفي الشكل، وقد مرت هي بدورها بالمراحل التطورية نفسها التي مرت بها هذه المجموعة الأخيرة، ومع ذلك لا بأس أن نشير إلى أن حروف القرن الخامس

الهجري (11 م) تميز ت بشطف هامتها واعتدال قائمها (شكل 10ـ 1،3). وفي القرن السادس الهجري (12 م) بقي أسلوب الشطف مستعملا مع إدخال عنصر العقف في هذا القرن على مستوى رأس الحرف إلى ناحية اليسار وإضافة زخرفة التوريق (شكل 10ـ 2 ، 10، 12، 13). وأما في القرن السابع الهجري (13 م) فقد لوحظ نوع من التطور على الزخرفة نفسها حيث انتقلت من شكلها البسيط الذي يتمثل في التوريق في العصر الحمادي والمرابطي والموحدي (5 هـ ـ 6 هـ) إلى زخرفة التزهير في العصر الزياني، كما حضيت هامة هذا الحرف بعناية خاصة من طرف الفنان الزياني فصارت تتوج أحيانا بزهرة ثلاثية البتلات، وهو ما يتضح جليا في حرف النون المبتدئة (شكل 10 ـ 18).

وأما النون المتصلة و المنعزلة فقد مرت كل واحدة منهما بعدة أطوار ومراحل تطورية بدء من أبسط صورة لها خلال القرن الثاني الهجري (8 م) من خلال كتابة شاهد قبر ابن حيوه (شكل10 ـ 5) إلى الصورة الأكثر تطورا حين أصبحت العراقة تمدد إلى الأعلى لتلامس الحد العلوي للشريط الكتابي تقطعها انكسارات على شكل زوايا أو أقواس مدببة أي منكسرة، مع عقف هامة العراقة وإنهائها بالتدبيب تدبيبها تارة كالنون المتصلة (شكل 10 ـ 6) وتارة أخرى بالشطف كالنون المنعزلة (شكل 10 ـ 8) ، وهذا بصفة خاصة خلال القرن الخامس الهجري (11 م).

كما عرفت زخرفة التوريق طريقها نحو بعض الحروف خلال هذا العصر، حين صار أسفل عراقة حرف النون يزين بورقة مدببة في العصر المرابطي (شكل 10 ـ 7)، قد تكون غاية الفنان كسر الرتابة على غرار ما كان يحدث في العصر الحمادي من جهة، واستعماله كفاصل لتغيير خط العراقة نحو اتجاه آخر معاكس للأول من جهة ثانية، وقد تجلى هذا الأسلوب في النون المتصلة التي أمدتنا بها كتابة منبر الجامع الكبير بالجزائر (490 هـ/ 1097م) . وإلى جانب ذلك يلاحظ أيضا وجود اختلاف في طريقة تشكيل العراقة المرابطية مع الحمادية في هذا العصر، ذلك أن اتجاه العراقة

المرابطية في هاته الفترة تميزت بشدة انحنائها مع شطف الهامة خلافا للعصر الحمادي الذي تميزت حروفه بشكل عام بالانفتاح وقلة الانحناء والهامة المورقة. هذا ولا يخفى على الدارس التأثير الأندلسي الواضح في الكتابات المرابطية، الذي تمثل على وجه الخصوص في الورقة التي ألحقت بأسفل العراقة كما سبقت الإشارة وباستدارة العراقة التي لم يعد شكلها الخارجي نصف دائري كما كانت عليه من قبل رغم استدارتها من الداخل مشابهة في ذلك نظيرتها في الكتابات الأندلسية التي تتميز هي الأخرى بهذه الخصائص (46) .

ويمكن اعتبار التطور الملحوظ لهذه المجموعة من الحروف خلال القرن الخامس الهجري بمثابة التوطئة والبداية الأولى للتطور الفعلي الذي عرفته هذه الحروف ابتداء من القرن السادس الهجري (12 م) والذي تميز باستعمال التزهير في شاهد قبر حمادي مؤرخ في عام (512 هـ / 1118 م) عثر عليه في بجاية، ويعد هذا التزهير الباكورة الأولى لهذا المنحى الجديد في زخرفة قوائم أو رؤوس الحروف، وهو عبارة عن مراوح ثلاثية البتلات متقابلة تنطلق من فرع أو من غصن نباتي في نهاية العراقة على هيئة أجنحة (شكل 10 ـ 9 ، 15).

وأما العنصر الهندسي فقد تأخر استعماله قليلا إلى فترة لاحقة تزامنت مع نهاية العصر الحمادي، وقد تمثل في القوس بمختلف أشكاله، والانكسارات الشبيهة بالزوايا الحادة وأشكال أخرى شبيهة بشكل القلوب فضلا عن التوريق وأسلوب التخطيط المزدوج في النون المنعزلة والنون المتصلة (شكل 10 ـ17، 20،21،22). و أما التزهير فقد أصبح في كتابات القرن السادس الهجري المرابطية ينبعث مباشرة من نهاية العراقة من دون وجود فرع نباتي يصل بين الزهرة ورأس الحرف كما كان عليه في كتابات الحماديين ويمكن ملاحظة ذلك في كتابة محراب الجامع الكبير (530 هـ/ 1136 م) في إحدى صور حرف النون المنعزلة (شكل 10 ـ

23) . ثم ما لبثت المروحة أن عادت إلى الاستعمال ثانية في العصرين الزياني والمريني في كتابات جامع سيدي أبي الحسن 696 هـ) وكتابات جامع سيدي أبي مدين (739 هـ) مع إدخال تغيير طفيف على هذا العنصر الذي صار عبارة عن نصف زهرة محورة ومفرغة نقشت بأسلوب متقن إتقانا جيدا فاق الصورة التي كان عليها في العصور السابقة ولا سيما العصر المرابطي (شكل 10 ـ 25 ، 26) .

يضاف إلى ذلك ظهور أسلوب زخرفي جديد في العصر الزياني عرف بأسلوب العوينات (oillets) أو فتحة البياض المحصورة عادة داخل الدوائر والزوايا في بعض التشكيلات الزخرفية المشكلة بفضل تمديد الحروف وتمطيطها والتي نجدها بصورة خاصة عند زاوية العقف والانكسار مع الحد العلوي للشريط الكتابي. إلى جانب ذلك يلاحظ وجود الأقواس الكبيرة المفصصة التي عادة ما استعملت كإطار للنص الكتابي، وقد تجسدت هذه الظاهرة الفنية في حرف النون المنعزلة من الشريط الكتابي لمحراب جامع سيدي أبي الحسن (شكل 10 ـ 24) .

حرف الصاد والضاد : (شكل 11)

هناك تشابه كبير بين حرف الصاد والضاد من جهة وبين الطاء الذي سبقت دراسته من جهة ثانية، ويعود ذلك إلى طبيعة هذه الحروف الأربعة التي لا يوجد ما يفرق بينها إلا الإشالة. وأما أسلوب وطريقة تشكيل هذه المجموعة من الحروف ولا سيما رؤوسها فتبدو بسيطة، حيث تبدأ انطلاقا من قاعدة هندسية أساسية واحدة هي شكل المستطيل الذي يتميز بفتحة بياض واسعة، و قاعدة غالبا ما تكون مبسوطة على شكل خط مستقيم موازيا للخط القاعدي ثم تشكيل الظهر الذي يكون في الغالب على شكل قوس وهو الجزء الذي عادة ما يكون محل الاختلاف والتجديد من عصر إلى آخر (شكل 11).

وقد سار حرفا الصاد والضاد بالخطوات نفسها التي مر بها حرف الطاء والظاء في مسيرتهما التطورية عبر مختلف العصور والأزمنة. وليس من السهل أبدا التمييز بسهولة بين هذه المجموعة من الحروف إلا من خلال السياق العام للنص أو بواسطة الإشالة - إن وجدت - التي تميز بين مجموعتي الطاء والظاء وبين الصاد والضاد .

إن الناظر إلى الصور المختلفة لحرفي الصاد والضاد في كتابات القرن الثاني الهجري بالجزائر سيقف على مدى التشابه بين هذه الحروف وحروف كتابات القرنين الأول والثاني الهجري خاصة كتابة قبة الصخرة وأميال عبد الملك ابن مروان وكتابات جامع البصرة التي تعود إلى القرن الثالث الهجري (9 م). مما يؤكد عدم حدوث تغيرات كثيرة على الكتابات العربية في سائر الأقطار الإسلامية. وقد أمدتنا كتابة شاهد قبر ابن حيوه بمجموعة من هذه الحروف تميزت على العموم بشكلها الهندسي الشبيه بشكل المستطيل يشبه إلى حدما حرف الدال والكاف، لا سيما حرف الصاد الإبتدائي (شكل11 - 1) زيادة على تسطيح قاعدة الحرف أو

رجعته، فيلاحظ اتساع فتحة بياضه في هاته الكتابة وبروز صاعد صغير من أمام الحرف على شكل قائم في الحروف المبتدئة والمتوسطة والنهائية (شكل11 ـ 1، 3،5)، بينما تميزت صور المتوسطة باختفاء الصاعد (شكل11 ـ 5) .

و في القرن الخامس الهجري (11 م) تطور شكل الحرف تطورا محسوسا فمن الناحية التقنية اتسعت خطوطه أكبر مما كان عليه في القرن الثاني الهجري. أما من الناحية الفنية فأهم ما تغير في هذا الحرف هو ظهره الذي صار عبارة عن قوس نصف دائرية تقطعه قوس مدببة منحته شكلا زخرفيا نباتيا شبيها إلى حد كبير بزهرة ذات ثلاثة بتلات، في حين حافظت قاعدته على التسطيح (شكل11 ـ 2). وأما المتوسطة فقد استوت مؤخرتها على شكل زاوية قائمة وانحنت مقدمتها بشكل ملحوظ (شكل11 ـ 8) معاكسة بذلك صورته في القرن الثاني الهجري ملحوظ (شكل11 ـ 3).

وفي القرن السادس الهجري (12 م) يلاحظ عودة ثانية للشكل الهندسي الأول الذي يشبه شكل المستطيل ولكن بأقل جودة وأناقة من الصور السابقة الذكر التي وإن كانت أقدم منها بكثير فإن بها مسحة جمالية وتعبير فني يمكن لمسه من خلال الخطوط والصور العامة لتلك الحروف، عكس ما يلاحظ في الصاد المتصلة من القرن السادس الهجري (شكل11 ـ 10) أمدتنا بها كتابة محراب جامع قسنطينة (530 هـ/ 1136م)، حيث تفتقر إلى الإبداع الفني رغم مظاهر الحداثة التي تبدو مجردة من الحس الجمالي الذي شحن به نظيرها في القرن الخامس الهجري(شكل11 ـ 2).

على أنه بالرغم من وجود بعض الصور التي لا ترقى إلى مستوى ما بلغته الكتابة في هذا القرن، كتلك التي أشرنا إليها، إلا أن بعضها الآخر يعكس مدى المجهود الذي كان يبذله الفنان الجزائري سواء في العصر الحمادي أو المرابطي أو الزياني في

سبيل الارتقاء بالحروف عامة وبهذا الحرف خاصة إلى مستوى فني تجاوز به أحيانا نظرائه في الكتابات العربية. من ذلك إحدى الصور لهذا الحرف من قطعة رخامية تمثل إفريز من القلعة تعبر بصدق على هذا الاتجاه الفني. فرغم ما تتميز به من ليونة ورطوبة، وبالرغم من التشابه الملحوظ بين هذا الحرف (شكل11 ـ 7) وحرف آخر من كتابة ابن حيوه (شكل11 ـ 3) خاصة على مستوى رأس الحرف أي الظهر فإن شكله في هذه الصورة أقرب إلى الشكل الهندسي شبه المنحرف. هذا من جهة من جهة ثانية انتقلت القوس المدببة التي كانت تزين ظهره خلال القرن الخامس الهجري إلى رجعته في القرن السادس الهجري. فضلا على استعمال أسلوب التخطيط المزدوج في هاته الفترة المتأخرة هذا إلى جانب دخول الزخرفة النباتية، ولو بصورة محتشمة إلا أنها سجلت حضورها لأول مرة في هذا الحرف في الكتابات الجزائرية على خلاف نظيره في كتابات إفريقية التي عرفت مبكرا الزخرفة النباتية. وتتمثل في الورقة النباتية المنبعثة من ظهر الحرف (شكل11 ـ 9).

وأما العصر المرابطي فقد شحت كتاباته ولم تمدنا إلا بصورة واحدة لحرف الصاد المنعزلة يتميز عموما بشكله الرديء وباستقامة مؤخرته(شكل 11 ـ 6)، وإرسال عراقته خلافا لما كانت عليه في القرن الثاتي الهجري. بينما التطور الحقيقي الذي شهده هذا الحرف كان في العصر الزياني والمريني—وهذا لا يعني أن كتابات العصور الأخرى لم تمنحنا سوى الصور الرديئة، بل على العكس من ذلك فقد أعطتنا تلك الكتابات صورا لهذا الحرف غاية في الجمال رغم قلتها. ولكن في العصر الزياني صار الفنان ذواق أكثر إلى الجمال لذلك حاول مع مطلع القرن الثامن الهجري أن يصبغ هذا الحرف بعدا جماليا وزخرفيا أكثر من ذي قبل، فعمل على تحسين صورة حرف الصاد في هاته الفترة ووفق إلى حدما في إحداث التناسبت بين مختلف

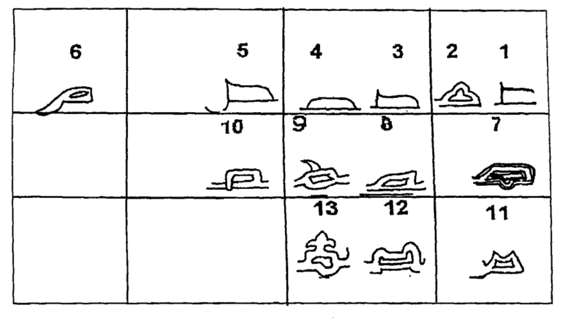
أبعاده واعتدلت خطوطه وتناسقت أجزاؤه باستخدام أسلوب التناظر على غرار العصر الحمادي الذي كان عبارة عن زاويتين متقبلاتين تزينان ظهر الحرف (شكل11 ـ 11)، لتتطور في القرن السابع من مجرد زاويتين إلى قوسين متقابلين في هذا العصر أحدهما أمامي والآخر خلفي وفق أسلوب التناظر (شكل11ـ 12). ليزداد تطورا في القرن الثامن الهجري في كتابات العصر المريني (شكل 11ـ13) باستعمال الزهرة الثلاثية لأول مرة مع تسطيح الظهر وانتقال القوس ثانية لتزيين رجعته على النحو الذي ذكرنا سابقا.

شكل:10

منعزلة	نهائية	متوسطة	مبتدئة
9 8	7 6 5	4 3	2 1
17 16	15 14	13 12	11 10
24 23	22 21 20	19	18
	26 25		

حرف النون

شكل 11



حرف الصاد و الضاد

حروف العين والغين : (شكل 12)

لقد أمدتنا الكتابات الأثرية في المغرب الأوسط بصور عديدة ومتنوعة لحرف العين وأختها الغين. وقد تنوعت بتعدد وتنوع الكتابات وتتالي العصور تباعا منذ القرن الثاني الهجري إلى غاية الثامن منه. ولقد زادها تنوعا وتباينا اختلاف موقعها في الكلمة الذي زادها ثراء واختلافا. وتعد هذه الحروف وخاصة العين المتوسطة المسماة « القصيرة» التي كانت مجالا خصبا لزخرفة ملحوظة في الجهة العلوية على شكل زهيرات ومراوح وفروع إلى جانب أشكالها الهندسية وما ينبعث منها من صور زخرفية متنوعة. وذلك انطلاقا من أبسط صورة إلى أكثرها تطورا وتعقيدا، و مع ذلك يلاحظ عدم احترام قواعد ناموس الارتقاء الطبيعي لنظرية التطور التي تقتضي الانتقال بالحرف من طور إلى طور أفضل وفق قواعد مظبوطة ومحددة زمنيا ومكانيا وهو ما لا نلمسه ليس فقط في هذا الحرف وإنما في كل الحروف دون استثناء. وتتميز الصور البسيطة لهذه الحروف بمسحة أولية جدا تعود بذاكرتنا إلى صور القرون الهجرية الأولى لتتحسن شيئا فشيئا مع الإخلال أحيانا بنظام التدرج مما سبب وجود فراغات في شتى العصور ليصل هذا التطور إلى قمته خلال العصور المتأخرة التي يشملها هذا البحث. مع الملاحظة أنه لايوجد اختلاف كبير إن وجد بين هذه المجموعة ومجموعة كتابات إفريقية عامة و القيروان بصفة خاصة (شكل...قيروان).

وقد عرفت هذه الفترة الطويلة التي تمتد بين القرنيني الثاني والثامن الهجريين (8 م/ 14 م) محطات فنية كثيرة ومتعددة عرفتها عبر مسيرتها التطورية، ولعل أبرزها تلك التي تعكس أهم الفترات التاريخية والعصور الكبرى التي مرت بها على مدى الأزمنة، ومدى إسهام فنانو كل عصر من تلك العصور في إبراز طاقاتهم الإبداعية التي كان لها الأثر الفعال في تجويد وتحسين وتطوير هذا الحرف.

وفي استعراضنا هذا ستكون البداية كما كانت منذ الأول من اقدم كتابة وأبسط صورة لحرف العين من كتابة ابن حيوه (2 هـ 8 م) التي تتميز عموما بأسلوبها التقني البسيط وبأشكالها المتواضعة تواضع كتابات عصرها.

وإذا كانت العين المبتدئة عبارة عن قوس نصف دائرية ذات أسلوب رطب وهو الأسلوب الذي ظل متواصل الاستعمال طيلة العصور الموالية تقريبا (شكل12 ـ 1)، فإن أهم مميزات المتوسطة هو شكلها الذي أعطاها الفنان بعدا هندسيا محضا فهي عبارة عن زاويتين حادتين متدابرتين، تشبه إلى حد كبير صورة للعين المبتدئة في وضعين متعاكسين (شكل 12 ـ 3)، وتعرف اصطلاحيا هذه الصورة العين المتوسطة "**بالعين المفتوحة**". وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة المفتوحة للعين المتوسطة من الصور الشائعة الاستعمال خلال القرون الهجرية الأولى في الكتابات الأثرية العربية التي تأثرت كثيرا بأساليب الكتابات العربية لما قبل الإسلام كالكتابات النبطية القديمة التي يعزى إليها أصل الذيل النبطي والعين المفتوحة. وقد استعمل هذا الأسلوب في كتابات أم الجمال التي ترجع إلى القرن الثالث الميلادي . وأما النهائية الموصلة بما قبلها من الحروف فشكلها هندسي لا يختلف عن شكل مثلث قاعدته إلى الأعلى ورأسه إلى الأسفل مع جمع عراقته ثم إرسالها نحو الخلف (شكله 12 ـ 6).

ثم ما لبث حرف العين أن شهد تطورا جد محسوسا مع بداية القرن الخامس الهجري (11م)، وذلك بالرغم من استمرار أسلوب الحفر الغائر، ويبدو ذلك التطور في الخط الذي اتسع وصار يشمل مساحة أوسع ، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية صار رأس العين المبتدئة حلزوني الشكل، ومن ناحية أخرى إدخال العنصر النباتي وإلحاقه بهذا الحرف ابتداء من هذا التاريخ حيث ينطلق من مؤخرة العين المبتدئة غصن يمتد إلى غاية الحد العلوي لينتهي بزهرة ثلاثية الفصوص (شكل12 ـ2، 10).

هذه الصورة تعيد إلى الأذهان صورة مشابهة لها في كتابة شاهدية من مدينة القيروان يرجع تاريخها إلى سنة (380 هـ/978 م). كما تذكرنا أيضا بكتابة أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجري (شكل29) (435هـ/ 1033 م) تتضمن حروفها نفس المروحة [47]، مما يؤكد وجود علاقات وروابط فنية وثقافية وثيقة في تلك الفترة بين الاخوة الأعداء الزيريين والحماديين رغم ما كان بينهما من خلافات وصراعات على الزعامة أدت في كثير من الأحيان إلى القطيعة بسبب الحروب، ولكن هذه القطيعة السياسية لم تتبعها قطيعة ثقافية وفنية، ولم تقف أبدا عائقا في التواصل الثقافي بين الدولتين كما كان الحال كذلك مع الحماديين من جهة والمرابطين من جهة أخرى .

ومع نهاية القرن الخامس الهجري شهد شكل العين المبتدئة تحسنا آخر من الناحية الفنية أو الزخرفية حيث صار ما يعرف بالمروحة الثلاثية البتلات تحلي نهاية رجعة العين المبتدئة في أحد الشواهد الحمادية مؤرخ في عام 488 هـ (1095 م) (شكل12 ـ 9). وتبدو هاهنا المروحة الثلاثية تتصل مباشرة بنهاية رجعة الحرف. وتحسن الإشارة أن فن التوريق (الأرابيسك) قد ظهر في هذه المجموعة من الحروف مع بداية القرن الثالث الهجري في القيروان [48] . أما العين المتوسطة التي كانت مفتوحة في كتابات ابن حيوة قد تحول إلى شكل معين(شكل12 ـ 4). ويبدو أن هذا الأسلوب أو الصورة الجديدة للعين المتوسطة قد تأخر استعمالها في كتابات القيروان [49] وتعتبر القلعة السباقة لاستعمالها كما هو الشأن بالنسبة للشكل الزخرفي النباتي الذي يزين حرف العين المبتدئة في كتابة شاهد التميمي المؤرخ عام413 هـ .

و من العصر المرابطي أمدتنا كتابة الجامع الكبير بالجزائر (496 هـ/ 1098 م) بصورة للعين المتوسطة أقل ما يقال عنها أنها تقليدية، حيث تبدو متأثرة بكتابة ابن

حيوة وكتابات القرون الهجرية الأولى التي تغلب عليها المسحة النبطية (شكل 12 ـ 12) حيث الرأس المفتوح رغم التطور التقني والفني لهذا الحرف الذي صار أكثر رشاقة وتوازنا مما كان عليه في العهد الحمادي وقبل ذلك. وقد شاع استعمال العين المفتوحة في العصر المرابطي وانتشر استعمالها في مختلف نقوشهم متأثرين في ذلك ومتأسين بأسلوب الكتابات الأندلسية التي استلهمت قريحة الفنان المرابطي وراح يقلد تقليدا يكاد يكون أعمى كل ما هو أندلسي في شتى مجالات الفنون والعمارة.

أما استعمال المروحة المزدوجة في الكتابات المرابطية في الجزائر، فقد تأخر استعمالها في هذه المجموعة من الحروف المنعزلة مقارنة بالمبتدئة وذلك لأول مرة في كتابة منبر جامع ندرومة من نهاية القرن الخامس الهجري حيث توجت رأس الحرف (شكل 12 ـ 16) أما عراقته فقد جمعت لتنتهي بتدبيب.

وهكذا تستمر جهود التحسين والتطوير في العهد الحمادي خلال القرن السادس الهجري من أجل البلوغ بالحرف إلى مستوى فني أعلى و أرقى، وليس أدل على ذلك من التغيير الإيجابي الذي طرأ على هذا الحرف مع مطلع القرن السادس الهجري الذي يستوجب منا الوقوف عنده والتذكير بالتحسن الذي عرفه إن على مستوى متن الحرف الذي صار أكثر زخرفا وأفضل جمالا من السابق، أم على مستوى العناصر الزخرفية النباتية التي صارت تضاف إليه أو تنطلق منه. سواء كانت هذه الزخرفة النباتية متصلة اتصالا مباشرا بمتن الحرف، أم ذات صلة بأحد أطرافه، أم بواسطة غصن أو فرع نباتي ينبعث منه، أم يتشكل من الامتداد الطبيعي لأحد أطرافه. ويتجسد هذا الاتجاه في كتابات هذا القرن التي تميزت كما سبقت الإشارة إلى ذلك بالثراء والتنوع والتجديد سواء في الاتجاه الإيجابي نحو الأحسن أم في الإتجاه المعاكس السلبي نحو الركاكة أحيانا والرداءة أحيانا أخرى كما سأوضح ذلك لاحقا.

وتعتبر العين المنعزلة التي أمدنا بها شاهد قبر أبي بكر بن يوسف (512 هـ/ 1118 م) أصدق مثالا وأبلغ دليلا على ما سبق ذكره، بحيث اخشوشن الحرف وأصبح يتميز بالركاكة تارة وعدم التناسب والتناسق في بعض أجزائه تارة أخرى، لاسيما بين الرأس والعراقة. أما زخرفيا فيلاحظ اختفاء المروحة التي كانت تزين رأس الحرف خلال نهاية القرن السابق واستعاض الفنان على ذلك بأسلوب الشطف على غرار العراقة أيضا التي يقطعها فرع نباتي ينتهي أحد أطرافه بمروحة مزدوجة (شكل 12 ـ 8)، لم يستطيع الارتقاء بها إلى مستوى نظيرتها في العصر المرابطي.

هذا عن التغيير السلبي. أما التغيير الإيجابي نحو الأحسن فيمكن ملاحظته كذلك في شكل العين المتوسطة التي تجلى فيها مظهر التغيير الإيجابي تغييرا جذريا من الشكل الهندسي (مثلث أومعين) إلى صورة تقترب أكثر إلى العنصر النباتي وخاصة الزهرة الثلاثية الفصوص، ويعكس هذا الاتجاه صورة من شاهد حمادي مؤرخ في عام 525 هـ (1131م) من مدينة بجاية وأخرى نهائية من القلعة (شكل 12 ـ 14، 5). ليضاف لها زهرة ثلاثية الفصوص تنطلق من الفص الأوسط ممتدة إلى أعلى الشريط(شكل 2 ـ 11). على أن ذلك التحسن الذي حولها من الشكل الهندسي إلى الشكل النباتي، من المحتمل أن تكون هذه الأخيرة مرحلة متطورة للشكل الهندسي المتمثل في المعين الذي أدخلت عليه بعض اللمسات الفنية، كتليين وترطيب زوايا المعين، ثم تقويس رؤوس هذه الزوايا لتأخذ في النهاية شكل البتلات أو الفصوص.

لم تتوقف جهود التجديد والإبداع عند هذا الحد، بل ما لبث أن حدث تطور آخر على نفس الحرف في كتابة أخرى من العصر الحمادي ببجاية (530 هـ/ 1136م). معيدة إلى الأذهان بعض الصور الزخرفية الشبيهة لها في كتابات القيروان وسفاقص في إفريقية (1) .

ومن مظاهر التعدد التي سبق الكلام عنها في هذا العصر العين النهائية التي عادت إلى الشكل المثلثي مع تغيير اتجاه الرأس إلى الأعلى عكس ما كان عليه في كتابة ابن حيوة (شكل12 ـ 7) بينما حافظت العراقة على أسلوب الجمع الذي ظهرت به أول مرة. ومن مظاهر التغيير في هذه الفترة أيضا ما حدث على العين المبتدئة، التي ألحق بأطرافها مراوح مزدوجة أو ثلاثية الفصوص، فضلا عن وجود فرع نباتي ينطلق من مؤخرة إحدى البتلات شاغلا بذلك مساحة أعلى الشريط (شكل12 ـ 9، 10). وتعكس هذه الحروف التي تتسم بالطابع الزخرفي مدى تطور هذه المجموعة خاصة و الحروف عامة في إطار ما يسمى بالحركة التطورية الشاملة التي عرفتها الكتابات العربية عامة والجزائرية خاصة، كما يمكن ربط هذا التطور بجوانب أخرى اقتصادية واجتماعية وثقافية عرفتها مدينة بجاية في تلك الفترة من تاريخها المجيد.

ومن القلعة أمدتنا إحدى الكتابات غير المؤرخة من قصر المنار بصورة جديدة لعين نهائية متصلة تختلف بعض الشيء عن الأشكال السابقة الذكر التي مرت علينا مع تقاربها مع العين النهائية في كتابة ابن حيوه من حيث شكلها المثلث مع إضافة قوس مدببة تقطع قاعدتها ووجود فتحة البياض على شكل دائرة وعراقة مجموعة بنهاية مشطوفة (شكل 12ـ 15).

وإذا كان العصر الحمادي يتميز بالتنوع والتعدد فالعصر المرابطي لم يعرف نفس الاتجاه و حافظت الصورة المفتوحة لرأس العين المتوسطة على مكانتها في معظم الحروف ماعدا كتابة حلية الجامع الكبير بتلمسان (530 هـ/136م)، التي أمدتنا بصورة تختلف تماما الاختلاف عن الصور المعتادة، وهي تشبه شكل المثلث (شكل 12 ـ 13) تذكرنا بالصورة الأولية لهذا الحرف التي تضمنتها كتابة القرن الثاني الهجري (شكل 12 ـ 6).

وفي العصر الموحدي حافظت كتابات مدينة بجاية في هذا العصر على الأسلوب الحمادي السائد من قبل في تلك المدينة سواء في شكل الحرف، أم في الزخرفة النباتية التي كانت تلحق به، ولم يلاحظ تغيير يذكر في اتجاه الأسلوب في هذا العصر على صورة العين المبتدئة والمتوسطة والمتصلة على حد سواء، عكس العين المنعزلة التي عرفت عراقتها تغييرا طفيفا تمثل خاصة في شكلها المرسل عوض الجمع، فضلا عن إدخال عنصر التزهير ممثلا في أزهار ومراوح و فروع نباتية تنبثق من غصن منبعث من رأس مؤخرة رأس العين (شكل 12 ـ 20) عوض التوريق.

وتتواصل مسيرة التطور في العصور اللاحقة خلال العهد الزياني والمريني بتلمسان، فعرف خلالها هذا الحرف صورا جديدة معظمها مستوحاة من أشكالها القديمة مع إعطائها بعد جماليا أكثر. وهو ما تعكسه كتابة سيدي بلحسن (691 هـ/1296م) من خلال العين المتوسطة اللوزية الشكل التي تبدو لأول وهلة أنها حرف ميم وليست عينا وذلك للتشابهه الكبير الواضح بين هذين الحرفين في هذا العصر (شكل12 ـ 18)، وفي صورة ثانية يقترب شكلها أكثر فأكثر إلى شكل المعين الذي سبق أن تعرفنا على إحدى صوره في كتابة عبد الله بن خليفة (488 هـ/ 1095 م)، مع فتح الرأس وجمع العراقة (شكل 12 ـ 18). وهو أسلوب قديد لم يتوقف استعماله في بلاد المغرب منذ القرن الخامس الهجري وكذلك وفي كتابات جامع القرويين بفاس بالمغرب الأقصى[50] ، وقبل ذلك في كتابات الفاطميين بتونس [51] التي كانت حسبما يبدو السباقة إلى هذا الأسلوب الذي ظهر في كتاباتها منذ أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي. وقد واصل الفنان الزياني والمريني استخدام أسلوب التوريق في هذا الحرف، وكانت المروحة التي تزين نهاية رجعة العين بجامع سيدي أبي مدين من القرن الثامن الهجري (14 م)، أبعد على الطبيعة من تلك التي تزين الجزء العلوي للحرف (شكل12 ـ 17).

حرف الفاء والقاف :(شكل 13)

نظرا للطبيعة المورفلوجية لحرفي الفاء و القاف اللذان لهما نفس الخصائص التكوينية، فإن مسيرة تطور كل منهما كانت موازية للآخر، لاسيما الحروف المبتدئة والمتوسطة التي لها من نقط التتشابه والتماثل أكثر من غيرهما ، عكس الفاء والقاف المنعزلتين و النهائيتين اللتان تختلفان عن بعضهما البعض ذلك أن الفاء في هاتين الوضعيتين لا تشتمل على العراقة، بينما تقتضي طبيعة حرف القاف أن تكون له عراقة في هاتين الوضعيتين فقط، وهو العنصر الوحيد الذي يفرق بين الحرفين في كل أوضاعهما المختلفة في الكلمة كما هو الشأن بالنسبة لمجموعتي العين والغين والباء والتاء الخ...

على غرار بعض الحروف الأخرى كانت هذه المجموعة أيضا محل عناية االفنانين في مختلف العصور بغرض التجويد والتطوير (شكل 13) .

ويمكننا استعراض ذلك من خلال ما جادت به مختلف الكتابات الأثرية في المغرب الأوسط، ابتداء من القرن الثاني الهجري مع كتابة "ابن حيوه" (126هـ/746 م)، التي شملت كتابتها على صورة واحدة لحرف القاف المبتدئة التي تبدو بسيطة الشكل (شكل13ـ 1)، رأسه عبارة عن قوس نصف دائرية يقوم على قائم مستقيم. و مع بداية القرن الخامس الهجري (11 م) تغيرت صورة هذا الحرف تغييرا طفيفا.ففي كتابة " **التميمي 413 هـ**" يلاحظ أن رأس حرف الفاء المبتدئة تميزت في هاته الفترة بتدبيب الرأس وانبعاج الجزء السفلي على شكل (غطاء البرنوس hon-capuc)، مع تقليص فتحة بياض الرأس التي صارت أقل اتساعا مما كانت عليه (شكل 13 ـ 2).

وتستمر الجهود في سبيل تجويد وتحسين هذه المجموعة من الحروف خلال هذا القرن وهو ما تعكسه كتابة شاهد قبر حمادي يرجع تاريخه إلى عام (488 هـ / 1095 م) ، ففي إحدى صور حرفي الفاء المبتدئة والمتوسطة يلاحظ إدخال عنصر زخرفي جديد يتمثل في نصف الورقة النباتية التي أصبحت تتوج قمة رأس هذه المجموعة سواء الإبتدائية منها والمتوسطة أم النهائية (شكل13ـ 3، 4، 7)، ولعل التدبيب في تصوري الذي كان قد ظهر على رأس هذا الحرف مع بداية القرن الخامس الهجري هو الذي تطور في نهاية القرن نفسه إلى نصف الورقة مثلما كان الحال في الحروف السابقة الذكر. وفي نفس المضمار نذكر أن حروف كتابات مدينة القيروان عرفت هذاه العنصر منذ نهاية القرن الرابع الهجري في كتابة شاهد قبر (52) يرجع تاريخها إلى عام (388 هـ 988 م) .

يلاحظ أن هناك تشابها بين الفاء الحمادية والمرابطية المعاصرة لبعضها البعض، و خاصة في شكل نصف الورقة التي تتوج رأس الفاء النهائية من الجامع الكبير بتلمسان (شكل 13ـ 7)، وبين هذه الحروف الحمادية مما يؤكد ذالك التواصل الحضاري والفني الذي تكلمنا عنه سابقا بين مختلف أقاليم المغرب الإسلامي في ذلك الوقت بالرغم من عدم الاستقرار السياسي الذي تسبب في حروب غذتها النعرات العصبية بين مختلف القبائل أو الدويلات.

على أن التطور الحقيقي الذي عرفه هذا الحرف ويحق أن نسميه كذلك حصل مباشرة مع بداية القرن السادس الهجري (12 م). حيث تغيرت صورة رأس حرف الفاء من شكلها الرطب الشبيه بغطاء البرنوس الذي استمر حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ليأخذ مع بداية هذا القرن شكلا هندسيا أكثر تزوية ويبسا من شكله السابق مبتعدا بذلك عن الصورة التقليدية التي ألفناها ليقترب أكثر فأكثر إلى

أشكال هندسية كالمعين (شكل 13 ـ 5) يذكرنا بصورة حروف العين المتوسطة من العصر الحمادي (شكل 12 ـ 4). وبتدقيق النظر لشكل االحرف سنلاحظ أن ما قام به الفنان في هاته الفترة لا يعدو أن يكون مجرد عمل تقني تمثل فقط في إضافة النصف الثاني لغطاء البرنوس في الجهة المقابلة للنصف الأول فاستوى بذلك رأس هذا الحرف واعتدل وصار عبارة عن مثلث يشبه إلى حد كبير المعين.على أن القاف هاهنا صار لوزي الشكل (شكل13 ـ 6) .

ومن مظاهر التطور التي تجلت أيضا في هذا الحرف أن تحول رأس الفاء إلى نصف مثلث بعدما كان كاملا في كتابة 525 هـ (شكل13ـ 8 ، 10)، ليتحول ثانية رأسها إلى الشكل الكمثري يقوم على قائم عمودي يقطعه عند رقبة الحرف خط أفقي وذلك في كتابة سيدي عقبة (شكل 13 ـ 9 ،11) ولكنه اكتسب في هاته المرحلة الأناقة والرشاقة أفضل مما كان في العصر الحمادي الذي تميزت حروفه عموما بعدم الإتقان خاصة كتابات القلعة. والملاحظ كذلك في صورة القاف في كتابة سيدي عقبة تذكرنا ببعض الصور لهذه الحروف من العصر المرابطي. وكذلك مع نظيره في كتابات القيروان من القرن الخامس الهجري (11 م).

لم تتوقف التحسينات على الحروف التي استمرت عمليا من عصر إلى آخر ومن فترة إلى أخرى على هذه المجموعة من الحروف من ذلك يلاحظ حدوث تغيير طفيف على حرف القاف المتصلة في العصر المرابطي من القرن السادس الهجري (12م) عما كانت عليه صورته في نهاية القرن الخامس الهجري (11 م) ويمكننا ملاحظة ذلك التغيير على مستوى عراقة هذا الحرف التي أصبحت تحاكي عراقة حرف الواو بحيث ترتقي بصاعدها حتى يلمس الحد العلوي (شكل 13 ـ 7) لينحني قليلا ناحية اليساروينتهي بنهاية مشطوفة عكس التدبيب الذي كان يطبع عراقة نهاية القرن

الخامس الهجري (شكل 13 ـ 7) مع إلحاق ورقة نباتية باسفل العراقة على النحو الذي رأيناه في حرف النون النهائية والراء وغيرها، بينما تقلص حجم الورقة التي تتوج رأسها لتصبح عبارة عن تدبيب قليل البروز على غرار الكتابات الأندلسية المعاصرة لها.

ولعل اللافت للانتباه في هذه المجموعة هو تأخر استعمال أسلوب التزهير إلى ما بعد منتصف القرن السادس الهجري على عكس الحروف الأخرى التي عرفت هذا الأسلوب نوعو ما مبكرا بالمقارنة مع هذه المجموعة. ولدينا صورة واحدة من إحدى كتابات بجاية الموحدية التي ينطلق من مؤخرة رأسها غصن تتفرع منه فروع تتخللها براعم وتتوجها أزهارا ثلاثية الفصوص (شكل13ـ10).

شكل:12

نهائية منعزلة	متوسطة	مبتدئة
8 7 6	5 4 3	2 1
16 15 14	13 12 11	10 9
20 19	18	17

شكل:13

7	6 5 4	3 2 1
12	11 10	9 8

حرف الفاء و القاف

حروف السين و الشين : (شكل 14)

يتشكل حرف السين والشين باعتباره أحد الحروف المجوفة من ثلاثة أسنان قائمة على خط أفقي، يضاف إليه عراقة في حالة وجوده في آخر الكلمة. يتضح من خلال ما أعطته لنا الكتابات الكوفية الجزائرية في مختلف العصور، أن هذا الحرف حظي هو الآخر بنوع من العناية والرعاية من طرف فناني المغرب الأوسط على غرار ما حصل في بعض الحروف التي كانت هي أيضا موضع الرعاية والاهتمام، وقد تجلت هذه الرعاية في جزئين هامين من هذا الحرف هما الأسنان والعراقة.

وإذا ما تأملنا بعين متفحصة و شاملة هذه الكتابات عبر مختلف العصور و الفترات التاريخية لأمكن الوصول إلى نتيجة واحدة؛ هي أن تطور هذه المجموعة من الحروف سار على ناموس الارتقاء الطبيعي منذ أوائل القرن الثاني الهجري حتى أوائل القرن الثامن من نفس القرن، أي أن الفنان ظل أكثر من ستة قرون يبدع ويشحذ ملكاته الفنية والإبداعية، حتى وصل به إلى أرقى وأجمل صورة عكست بحق مواهبه الفنية وقدراته الخلاقة في هذا المجال الفني الدقيق، الذي يتطلب الموهبة والممارسة وتعلق النقاش بعمله وحبه لمهنته حتى يخرج بعمل كامل ومتكامل من ثم نجد أن حرف السين أخذ يتدرج شيئا فشيئا في سلم الارتقاء ودرجات التطور عبر ثمانية قرون، مر بها بجميع المراحل والمحطات الأساسية التي سارت عليها بقية الحروف منذ القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري .

لذلك يلاحظ أن حرف السين في بداية مشواره اتسم بالبساطة والركاكة وعدم الإتقان، يفتقر إلى استقامة الخطوط والأسنان وعدم تناسب أبعاده سواء تعلق الأمر

بالسين المبتدئة أم المتوسطة (شكل 14 ـ 1، 3) وذلك في كتابة عبد الرحمان ابن حيوه (126 هـ/ 746 م). بيد أن السين المتوسطة تميزت أسنانها نوعا ما بالاستقامة رغم بقائها مائلة قليلا إلى اليسار على هيئة ما يعرف بمسطلح (إيطاليItalique (53)).

وفي أوائل القرن الخامس الهجري (11 م) ، حدث تجديد جد هام في شكل السين على مستوى الأسنان التي اتسعت خطوطها وصارت نهايتها مشطوفة، مع محافظتها على الشكل الإيطالي، ولكن الجديد في هاته الفترة هو نزول الأسنان إلى ما دون الخط القاعدي (شكل 14 ـ 4)، وبالرغم مما أدخل عليه من تحسين فإن أسلوبه بقي مثلما كان عليه في القرن الثاني الهجري بأسلوبه المزوى وعدم اعتدال أسنانه المختلة الأبعاد. ولم يتحقق ذلك إلا بحلول نهاية القرن الخامس الهجري، حين أدخلت تحسينات جديدة على هذا الحرف ولا سيما على مستوى الأسنان التي صارت أكثر اعتدالا واقل ليونة خاصة القاعده التي لانت و غدت عبارة عن أقواس صغيرة تصل بين الأسنان بعدما كانت عبارة عن خطوط مستقيمة، هذا في الوقت الذي بقي أسلوب الشطف هو الخاصية التي تتميز بها نهاية أسنان السين في هذه الفترة .

من ذلك أمدتنا كتابة شاهدية حمادية يرجع تاريخها إلى عام (488 ـ 1095 م) بصورة تبدو عليها مظاهر التطور التي سبقت الإشارة إليها في بعض حروفه ولا سيما حرف السين المبتدئة (شكل 14ـ2) التي اعتدلت أسنانها وتمطط سنها الأول إلى الحد العلوي للشريط ليعقف ثم ينتهي برأس مشطوفة أو بمروحة مزدوجة كما هو الحال للسين المتوسطة من القرن السادس. وقد لوحظ استعمال أسلوب التوريق بصوره المحورة البعيدة نوعا ما عن الطبيعة في بداية القرن السادس الهجري في حرف السين المبتدئة في كتابة مصلى قصر المنار بالقلعة (شكل 14 ـ

7) ، بينما عرف حرف السين في كتابات تونس التوريق في بداية القرن الخامس في إحدى كتابات مدينة القيروان (54) لمؤرخة في عام (423 هـ/ 1032 م) .

وأما السين النهائية فإنها تختلف عن المبتدئة بطبيعة عراقتها التي تبدأ عند نهاية السن الأخير بانحناء نصف دائري حتى إذا بلغ مستوى رأس السين يصعد شاقوليا إلى الحد العلوي للشريط ليعقف يسارا منتهيا بهامة مشطوفة أو مورقة (شكل14 ـ 5 ، 6).

بقي شكل الحرف على ما هو عليه في أوائل القرن السادس الهجري (12م) إذا ما استثنينا بعض التغييرات الطفيفة على مستوى قاعدة حرف السين المتوسطة التي صارت عبارة عن أقواس أكثر تدبيبا، كما عادت أسنانها ثانية إلى عدم الاعتدال (شكل 14ـ 9 . يلاحظ استمر وتعميم أسلوب التوريق بصورة محتشمة في بعض أجزاء هذا الحرف في الكتابات الحمادية التي ترجع إلى القرن السادس الهجري حيث اقتصر فقط على نهاية العراقة، ويمكن ملاحظة ذلك في السين النهائية من شاهد قبر "**فاطمة بنت عبد الملك**" (536 هـ/ 1142م) (شكل 14 ـ 6) وفي كتابة " مخلف ابن عثمان " يلاحظ أن المروحة اتضحت معالمها بشكل أوضح واستعملت على غير العادة في آخر أسنان الحرف، زيادة على المروحة التي تتوج نهاية العراقة (شكل 14 ـ 11).

كما أدخل أسلوب التزهير بشكل لافت للانتباه على هذا الحرف في إحدى كتابات الحماديين من مدينة بجاية يرجع تاريخها إلى عام (533 هـ/1130 م)، حيث أصبحت أسنان السين محطة انطلاق الفروع النباتية التي صارت تتفرع منها فروع أخرى شاغلة الفراغ لتنتهي بمراوح بسيطة وأخرى مزدوجة أو ثلاثية الفصوص في الكتابات الحمادية والموحدية من مدينة بجاية (شكل 14 ـ 8 ، 10).

لقد أدخلت تغييرات أخرى جديرة بالذكر على صورة هذا الحرف في العصر المرابطي سواء من حيث شكله وصورته أم من حيث المستوى الفني الذي بلغه في هذا العصر . ويمكن اعتبار العصر المرابطي العصر الذي عرف فيه هذا الحرف اعلى درجات الرقي. فمن حيث التقنية أصبح حرف السين في هذا العصر أجمل مما كان عليه فاستوت أجزاؤه وتوفرت فيه مقاييس النسبة الفاضلة وتوازنت نسبه واعتدلت أسنانه إلا للضرورة الزخرفية، كما يتضح ذلك في حرف السين المتوسطة التي طغى عليها الجانب الزخرفي حتى غدا الحرف نفسه عنصرا زخرفيا يصعب قراءته. فسنه الأول على هيئة حرف الجيم وسنه الثاني على صورة حرف الباء الطويلة والثالثة مقطوعة تبرز بالكاد من قاعدته. فضلا عن إدخال أسلوب زخرفي جديد لأول مرة على هذا الحرف وهو المروحة ذات ثلاثة بتلات التي تتوج السن الوسطى شبيهة بحروف اللام (شكل 14 ـ 14) . ويبدو أن المروحة الثلاثية في هذا الحرف قد جاءت متأخرة مثل المروحة المزدوجة بعد مائة سنة من ظهورها في كتابات القيروان.

وتبعا لتغير رأس السين صاحبه تغير شكل القوس الذي يربط بين الأسنان فتحول من شكله التقليدي نصف الدائري أو المدبب في كتابات الحماديين إلى شكل نصف قوس ينتهي ببروز على شكل نصف ورقة نباتية (شكل14 ـ 15) أما أسنانه فتتميز بالشطف، وقد تكررت الصورة نفسها في حرف السين النهائية في هذا العصر (شكل 14 ـ12). مع تغيير العراقة التي صارت مرسلة.

في العصر الزياني عادة البساطة من جديد إلى هذا الحرف الذي صار يتميز فقط بالورقة التي تنبعث من آخر سن (شكل 14 ـ 13).

حرف الهاء : (شكل15)

عرف حرف الهاء تطورا هاما في جميع أوضاعه عبر مختلف العصور، سواء في صورته المبتدئة والمتوسطة والمتصلة أم في صورته المنعزلة ، وهو ما يستوجب التوقف عند هذا الحرف لاستجلاء خصائصه ومميزاته ومعرفة مراحل تطوره. ويمكن إيعاز ذلك التطور في تصوري إلى طبيعة هذا الحرف نفسه وخصائصه التي يتميز بها بحكم كونه من الحروف المجوفة التي لها قابلية التشكيل الزخرفي من ناحية وإمكانية صياغته وفق تشكيلات وصور فنية تناسب طبيعته من جهة ثانية، من دون أن يؤثر ذلك على صورته الأصلية ولا على وظيفته الكتابية. وبالرغم من التعقيد والتركيبة الزخرفية التي يمكن أن يشكل بها هذا الحرف كما يتضح ذلك فيما بعد، مع احتفاظه كما قلنا سابقا بإمكانية سهولة التعرف عليه وقراءته في جميع أوضاعه، إلا حالة واحدة أمدتنا بها كتابات المغرب الأوسط هي حرف الهاء المبتدئة التياهتم بها الفنان اهتماما خاصا فاق أحيانا اهتمامه ببقية الحروف الأخرى ، مما جعل معالم تطورها تبدو أكثر وضوحا من معالم غيرها (شكل 15 ـ 3).

وأما من حيث الميزة العامة لحرف الهاء المبتدئة فهي تشترك مع أخواتها في مختلف أوضاعها كما تشترك مع الحروف الأخرى في مراحل تطورها وفي مظاهر التحول والتغير عليصورها وأشكالها عبر مختلف العصور، سواء كان ذلك التطور إيجابيا أم سلبيا، أكان ضمن الكتابة الواحدة أم ضمن الكتابات التي ترجع إلى عصور مختلفة .

وقد وصلتنا ثلاث صورلحرف الهاء من أقدم شاهد قبر في المغرب الأوسط (126 هـ/ 746 م) أولاها لحرف الهاء المبتدئة (شكل 15 ـ 1) اتخذت لها شكلا يشبه حبة اللوز، والثانية للهاء النهائية وقدجاءت بسيطة المظهر يستند رأسها المنبعج على قائم قصير (شكل 15 ـ 7). وأما المتوسطة فهي مزواة عبارة عن زاوية قائمة بوترين متوازيين (شكل 15 ـ 6) تتشابه تماما مع نظيراتها التي ترجع إلى القرون الهجرية الأولى في أميال عبد الملك بن مروان التي تأثرت بدورها بالكتابات النبطية.

وفي القرن الرابع الهجري (10 م) حدث تغيير جد هام على حرف الهاء النهائية يمكن اعتباره تطورا نوعي في حرف الهاء المتصلة النهائية بشكل خاص وحروف الهاء بشكل عام، حيث أصبح يتميز بشكله الأنيق وصورته الرشيقة بفضل طابعه الزخرفي الذي اكتسبه من شكله الجميل المتقن و بما ألحق به من عناصر نباتية أضفت عليه صبغة جمالية أكثر. (شكل15 ـ 8) ومن مميزات هذا الحرف الذي أمدتنا به كتابة سدراته قائمه الطويل الذي ينتهي عند الحد العلوي بشطف غليظ يشبه مروحة ينبعث منها فرع ينتهي بمروحة ذات ثلاثة فصوص غير متقنة الشكل تبدو وكأنها صورة ظلية لطائر. وأما رجعة القائم فقد اجتازت الخط القاعدي لتعقف بموازاة الحد السفلي لتنتهي بشطف مائل. وأما رأس الهاء فقد تغير شكله من الدائري إلى المثلث يمتد من رأس زاويته فرع ينتهي بزهرة ثلاثية الفصوص تملأ الفراغ الشاغر محدثة بذلك التوازن بين الحرف والزخرفة. ويمكن اعتبار عقف قاعدة القائم أسلوبا فنيا جديدا استخدمه النقاش السدراتي في هذا العصر، وهو ينم عن مهارة الفنان وخياله الفني المبدع.

ثم تحولت نصف الورقة التي كانت تنبعث من هامة صاعد الهاء المتصلة في سدراته إلى مروحة مزدوجة في أوائل القرن الخامس الهجري (11 م) في إحدى صور الهاء النهائية من العصر الحمادي (شكل15– 14) . و مع نهاية هذا القرن تغير شكل الهاء اللوزي وصار دائريا مع احتفاظها بفتحتي البياض على شكل عوينات تتوسط الدائرتين (شكل15 ـ 2). ومن مصلى قصر المنار الحمادي تحصلنا على هاء متوسطة تتميز بغرابة شكلها ومع ذلك فهي تعكس مدى التطور الذي عرفه هذا الحرف من حيث الرشاقة والاتقان. وهو عبارة عن نصف دائرة يقطع وسطها خط على شكل إشالة يرتقي إلى الحد العلوي إما منحنيا أو مستقيما يعقف بمجرد ملامسته الحد العلوي ينتهي بهامة مشطوفة و بمروحة مزدوجة، وأحيانا أخرى بتدبيب أو بزهرة ذات ثلاثة فصوص (شكل15ـ 19، 21، 26،27). هذه الصورة الأخيرة

تشبه الهاء المنعزلة التي صارت عبارة عن قائمين بربع دائرة (شكل15ـ18). على أن هذه الحروف التي ظهرت مع بداية القرن السادس الهجري تشترك جميعا في فتحة البياض مع اختلاف فتحتها من صورة إلى أخرى.

ومن كتابة أخرى من بجاية معاصرة للكتابات السابقة حصلنا على صورة للهاء المبتدئة وأخرى متوسطة وثالثة نهائية (شكل 15 ـ 3، 4، 16)، اختفت في هذه الحروف مظاهر التطور التي رأيناها في الحروف السابقة الذكر، وتبدو أكثر تأثرا بالأساليب القديمة التي ظهرت في نهاية القرن الماضي (شكل15ـ 2). التي تتميز بشكلها الدائري. ورغم إحاطة الهاء المبتدئة بإكليل من الزخارف النباتية التي تشكل في نهاية المطاف شكلا على هيأة قلب تتوسطه زهرة ثلاثية الفصوص لملء الفراغ فإنها لم تبلغ مستوى مثيلتها في كتابة مصلى قصر المنار، زيادة على عدم التوازن الذي نتج بين الحرف و الزخرفة. ثم برزت عدة محاولات قام بها الفنان بغرض تجاوز ذلك الأسلوب الركيك التقليدي والتحرر من التأثيرات القديمة بأن أدخل بعض الأساليب الفنية والتقنية محدثا بذلك بعض التجديدات على الحروف و الهاء المبتدئة بشكل خاص. وتظهر أولى المحاولات في إحدى كتابات المغرب الأوسط في صورة الهاء المبتدئة أمدتنا بها كتابة " أبي بكر ابن يوسف " (512 هـ/ 1118 م) حيث تغير شكله الذي أصبح يتشكل بطيرقة معقدة عبارة عن صورة مركبة من جزئين بفضل تقاطع الخطوط فيما بينها فشكلت ما يشبه الوردة الثلاثية البتلات (شكل 15 ـ 10). و تجدر الإشارة إلى أن الفنان الحمادي قد أظهر براعة فنية عالية لا تقل عن مهارة نظيره الزيري من خلال تعدد الأساليب الفنية وتنوع الصور والأشكال، رغم عدم تحرره من بعض الأساليب الأولية التقليدية القديمة المزواة التي يقترب شكلها من شكل المثلث الذي استمر الفنان في استعمالها كما فعل زميله في إفريقية و المشرق.

وبالنسبة إلى حرف الهاء المتوسطة فقد تغيرت صورتها هي الأخرى في أوائل هذا القرن (شكل 15 ـ 5) وصار شكلها في إحدى كتابات بجاية الحمادية عبارة عن زاوية قائمة تشبه الهاء المنعزلة. حرف الهاء المبتدئة ظلت صورتها تتغير من كتابة إلى أخرى في هذا العصر وازدادت تعقيدا عما كانت عليه في الصورة السابقة الذكر بفضل التظافر، لينتهي طرفها بفرع نباتي تنبثق منه زهرة ذات ثلاث فصوص وينتهي بورقة مسننة (شكل15 ـ 11)، كما تغير شكل الهاء المتوسطة (شكل15 ـ 12) ليصبح عبارة عن قوس نصف دائرية ينبعث من أعلاها قائم مشطوف. ويتواصل التغيير في هذا الحرف في مختلف أوضاعه، وتعتبر الهاء المنعزلة (شكل 15 ـ 9) من أبرز تلك الحروف التي شملها التغيير، وقد أمدتنا إحدى كتابات بجاية بصورة غريبة لهذا الحرف حيث كان للخيال دورا كبيرا في تشكيله بهذه الصورة المركبة من قوسين متعامدين ينتهى القوس الأعلى بما يشبة إشالة تنتهي بشطف.

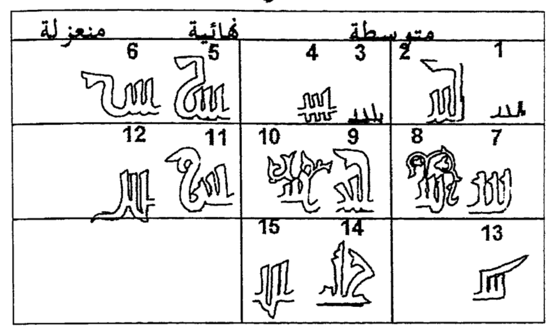
والملاحظ أن حرف الهاء في العصر المرابطي لم يعرف التغيير والتجديد بنفس الوتيرة التي عرفها هذا الحرف في العصر الحمادي، ولم تمدنا كتابات هذا العصر سواء تلك التي تعود إلى نهاية القرن الخامس الهجري أم تلك التي تعود إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري إلا بصورة واحدة لحرف الهاء المبتدئة تشبه نظيرتها في كتابة محراب مصلى قصر المنار ولكن إشالتها تنتهي بتشعيرة (شكل 15 ـ 26). وأما الهاء المتصلة والمنعزلة فهي تتميز بقائم طويل تارة متوج بمروحة ثلاثية الفصوص كما هو الحال للمتوسطة وتارة مستقيما مشطوف الهامة، وتارة أخرى ، معقوف القائم (شكل 15—27، 28، 29) .

وجاء العصر الموحدي ولم يأت معه بتغييرات فنية وتفنية تذكر على شكل حرف الهاء، ويلاحظ أن فنانو هذا العصر حافظوا في هذه الفترة المبكرة على الأساليب الموروثة عن الحماديين، حيث تنتهي عقدتها في أغلب الحالات بإشالة تنتهي تارة بشطف وأخرى بمروحة (شكل 15 ـ 19، 20)، والشيء نفسه بالنسبة

للنهائية التي تغير فقط اتجاه العقف الذي صار موجها إلى الخلف (شكل 15 ـ 17).

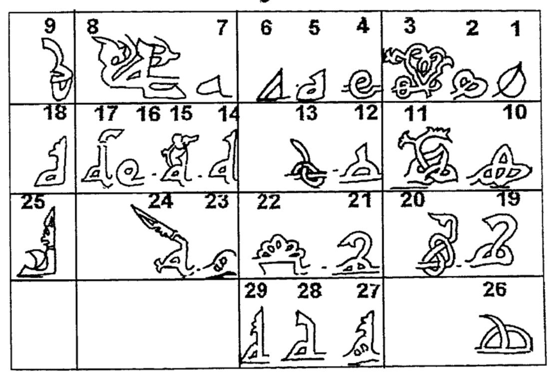
في العصر الزياني والمريني ازداد شكل هذا الحرف تحسينا واتجهت نظرة الفنان في هاته الفترة أكثر فأكثر نحو المعاني الجمالية و الصور الزخرفية التي طغت بصورة واضحة على شكل الحرف، الذي تغير شكله من الأشكال اللوزية وشبه الدائرية إلى هيئة أكثر أناقة واعتدالا وجمالا، تجلت فيها القواعد الأساسية للفن العربي الإسلامي التي تتمثل خاصة في التناظر و النسبة الفاضلة، فالهاء المتوسطة تبدو وكأنها زهرة تقوم على قائمين متقابلين، حيث تتشكل من قوس نصف دائري خماسي الفصوص أكبرها الفص الأوسط بينما الفصوص الأخرى في وضع متناظر (شكل 15 ـ 22). وأما الهاء النهائية فقد حافظت على الشكل الذي ساد في القرن الرابع الهجري وخاصة تلك التي اعطتنا أياه كتابة سدراته (شكل 15ـ 8)، مع تغيير الزخرفة التي تحلي قائم الحرف من المروحة إلى التشجير(شكل 15 ـ 24). ومن العصر المريني اعطتنا كتابة جامع سيدي أبي مدين شعيب (739 هـ/ 1338 م) بحرف منعزل للهاء شبيه بحرف الكاف (شكل 15 ـ 25) .

شكل 14



حرف السين والشين

شكل 15



حـرف الهـاء

حرف الواو: (شكل 16)

بادئ ذي بدأ تحسن الإشارة إلى أن حرف الواو هو واحد من الحروف التي تشترك مع الحروف النازلة كالراء والميم والنون وغيرها من الحروف، في الجزء الذي يعرف بالعراقة، وبذلك فهو يشبه هذه الحروف الأخيرة في صياغة وتشكيل الجزء السفلي منه.

ولذلك يلاحظ أن حرف الواو ولاسيما عراقته قد سلكت نفس المسلك التطوري و نفس المراحل التي مرت بها الحروف التي لها هذه الخاصية باعتباره من أهم العناصر التي دأب الفنان على العناية بها من خلال التحسينات المتوالية لما يتميز به من مرونة وسهولة التشكيل في أوضاعه المختلفة، فضلا عن قابليته لاحتواء أشكال هندسية ونباتية مختلفة، أو لإمكانية تشكيله بالاستعانة بعراقات حروف أخرى بأسلوب التضافر، دون أن يؤثر ذلك على جمالية الحرف ولا على وظيفته بل على العكس من ذلك زاده رونقا وجمالا. هذا من ناحية ومن ناحية ثانية تحسن الإشارة إلى أن الحرف في حد ذاته، أي رأسه، فهو عبارة عن رأس حرف الفاء أو القاف، وأحيانا يشبه حرف الميم، ومن هنا يتضح أن مكونات الواو برأسه وعراقته عرف نفس المصير واتبع نفس المنحى الذي سارت عليه الحروف السالفة الذكر (شكل 9، 13).

وتتميز أقدم صورة لحرف الواو التي أمدتنا بها كتابة عبد الرحمن ابن حيوه (126 هـ)برأسها نصف اللوزي وتدبيب وانبعاج في الأمام مما اعطاه هيئة غطاء الرأس أو ما يسمى بغطاء البرنوس (Capuchon)، وإرسال العراقة إلى الأمام (شكل 16 –1). وفي الكتابات التي وصلتنا من أوائل القرن الخامس الهجري حافظ رأس الواو على شكله الأولي مع إيجاد فتحة البياض التي صارت عبارة عن عوينة صغيرة تتوسط الدائرة، بينما العراقة شهدت تطورا ملحوظا مواكبة في ذلك تطور العصر، فارتقت إلى الحد العلوي لتعقف يسارا بخط منحني و تنتهي بمروحة

مزدوجة (شكل16ـ 2). وبذلك يدخل أسلوب التوريق مبكرا في هذه المجموعة من الحروف على عكس الكثير من الحروف الأخرى التي لم تعرف التوريق إلا مع بداية القرن السادس وهو ما تعكسه أيضا صورة الواو النهائية (شكل16 – 5) مع جنوحها إلى أسلوب التحوير أو هي أقل نضوجا واكتمالا من مروحة الواو المنعزلة التي ظهرت بكامل تفاصيلها ومعالمها.

غير أن المروحة سرعان ما اختفت في حروف كتابة حمادية تعود إلى النصف الثاني من نفس القرن ككتابة ساكف نافذة الجامع الكبير بقسنطينة (455هـ/1063م). (شكل16 ـ3). لتعود ثانية إلى ما كانت عليه في كتابة بداية القرن الخامس الهجري لتوظيفها كعنصر زخرفي لتغطية الفراغ وملء المساحة الشاغرة.

على أن هناك ما يلفت الانتباه إليه في كتابة "عبد الله ابن خليفة" (488 هـ/1095م)، و هو دخول عناصر هندسية لأول مرة في هذه الحروف، تتمثل في توظيف الأقواس المدببة التي تساعد كثيرا في تغيير اتجاه العراقة وتساهم في ملء واحتلال مساحة أكبر لمعالجة مشكل الفراغ، ويعكس ذلك الاتجاه الواو المنعزلة (شكل16ـ 4) فضلا عن توظيف أشكال أخرى كالعقدة أو اللفة التي تتكون بفضل التفاف العراقة حول نفسها وتشعيرة نهايتها كما هو الحال في الواو النهائية (شكل16 ـ 6).

وإذا كانت مجموعة حرف الواو في العصر الحمادي خلال القرن الخامس الهجري قد عرفت أطوارا تخللتها صور بسيطة وأخرى متطورة إلى حد ما، فإن ذلك لم يرق بها إلى مستوى يؤهلها لاحتلال مكانة متقدمة فنيا وتقنيا، إذ يلاحظ افتقارها إلى القواعد الأساسية للكتابة كالنسبة الفاضلة والتناسق، وغير ذلك من المحسنات، فإن كتابات العصر المرابطي من هاته الفترة لم تمدنا إلا بصورة واحدة لحرف الواو النهائية أمدتنا بها كتابة منبر جامع ندرومة تذكرنا بالصور الأولية التي يعود تاريخها للقرنين الأوليين للهجرة (شكل 16 ـ 16)، ولكن مع تميز عن

نظيرتها الحمادية من حيث الجودة والإتقان ورشاقة المظهر عاكسة مهارة الفنان، وربما طبيعة مادة الخشب التي نفذت عليها الكتابة ساعدته على إخراج حروفها في صورة أفضل من الحجارة والرخام حيث الحفر على الخشب رغم صعوبته أسهل من النقش على الحجر والرخام اللذان يتميزان كما هو معلوم بالصلابة وسهولة الانكسار.

وبحلول القرن السادس الهجري (12 م) ظهرت أشكال أخرى، ووظفت عناصر زخرفية جديدة، كما عادت إلى الظهور تلك الأساليب التي سبق وأن وظفت في كتابات القرن الماضي كالقوس والتوريق والعقف، غير أن كتابات هذا القرن عرفت إدخال عنصر جديد هو ضرب من التوريق يتمثل في التزهير أي في ظهور الزهرة اللاثية التي صارت تتوج نهاية عراقة حرف الواو النهائية بأسلوب هو أقرب إلى الطبيعة منه إلى التحوير، ومن غرابة هذا الواو أن شكل على هيأة حرف الراء، فضلا عن ظهور الورقة النباتية التي ألحقت بأسفل العراقة قبل جمعها وتمديدها إلى الحد العلوي لتنتهي بمروحة مزدوجة (شكل 16 ـ 8 ، 9) أو إلحاقها برأس الواو كما هو الشأن بالنسبة للواو المنعزلة (شكل16 – 10) المأخوذة من شاهد قبر حمادي مؤرخ في عام (525 هـ / 1131م) أو ينطلق من رأسه فرع نباتي تكلله زهرة (شكل 16 ـ 12) .

ومن الصور الغريبة لرؤوس هذا الحرف، الصورتان اللتان أمدتنا بهما كتابة شاهد قبر " عمر ابن عبد الله " (525 هـ/ 1131 م) وكتابة محراب جامع قسنطينة (530 هـ/ 1136 م). يتميز الحرف الأول بشكلٍ يشبه العدد " 6 " (شكل16 – 10) وتميز الثاني برأسه الذي يخيل للناظر أنه تشكل بالتفاف الحرف حول نفسه على هيئة حاضنة (شكل16 ـ 11). كما صارت العراقة في كتابات هاته الفترة تميل أكثر إلى الأشكال الهندسية، حيث أخذت خطوطها في الاعتدال والاستقامة بعد جمعها مباشرة مع إضافة بعض العناصر الهندسية مثل القوس التي أخذت شكل المستطيل

(55) (شكل16ـ15) كما أدخل أسلوب التظفير وصارت عراقة هذا الحرف بتقاطعها مع حرف آخر تتشكل عنها أشكالا هندسية وزخارف متنوعة يمكن ملاحظتها في حرف الواو النهائية التي تعود للعصر الحمادي والتي تتميز برأسها الدائرية الشبيهة بحرف الميم النهائية (شكل 16 ـ 14) .

لم يعرف حرف الواو في العصر الموحدي إدخال عناصر زخرفية جديدة، وراح فنانو هاته الفترة يقلدون الأساليب الفنية الحمادية بكل مظاهرها الفنية والتقنية ولا أدل على ذلك مما يلاحظ في حرف الواو المنعزلة والمتوسطة (شكل16 – 13، 17) .

وفي القرن السابع الهجري (13 م) ازدادت صورة حرف الواو توازنا واعتدلت خطوطه واستقامت كما تناسبت أبعاده، حيث اختفى الترطيب و حل محله التزوية مما جعل الحرف في هذه الفترة يتشكل من مجموعة من الحروف المنكسرة. وهو ما تعكسه كتابة محراب جامع " سيدي أبي الحسن " (696 هـ/ 1196م) التي أمدتنا بصورة واحدة لحرف الواو، رأسه عبارة عن شكل هرمي، وعراقة على هيئة زاوية قائمة تنتهي بمروحة مزدوجة (شكل 16 ـ 18، 19) .

وفي القرن الثامن الهجري (14 م) لم يتغير شكل حرف الواو على الصورة التي ظهر عليها خلال القرن السابع الهجري ، و بقي الأسلوب نفسه مستعملا في كتابات بني مرين خلال هذا القرن سواء في كتابات تلمسان أو في كتابات المغرب. وقد نجد أحيانا في هذا العصر بعض التغييرات الطفيفة على مستوى المروحة التي تنتهي بها العراقة، التي مددت إحدى بتلاتها على النحو الذي عرفه حرف الراء في هذا العصر (شكل 16 ـ 19)، وتجدر الإشارة إلى أن صورة حرف الواو التي سادت كتابات القرن السابع والثامن الهجريين في المغرب الأوسط تبدو متأثرة بكتابات العصر الموحدي حيث ظهرت لأول مرة في كتاباتهم بالمغرب وخاصة كتابات جامع الكتبية بمراكش.

حــرف اللام ألف (شكل 17) :

يعتبر حرف اللام ألف من بين الحروف الكثيرة التي تطورت تطورا لافتا للانتباه، وقد ساعده على ذلك طبيعته التي تتوفر فيها كل الشروط الأدبية والفنية والتقنية، من سهولة التشكيل، وإمكانية استنباط صورا عديدة ومتنوعة، وتكوين وتشكيل عناصر زخرفية نباتية وهندسية سواء عل» مستوى بالقائمين أم القاعدة، فضلا عن شكل الحرف نفسه الذي يعد عنصرا زخرفيا .

ونظرا لتعدد صوره وتنوعها، ونظرا لاشتراكه في بعض المميزات مع حروف أخرى كالألف واللام والتي سبقت الإشارة إليها أثناء دراسة هذين الحرفين، فسنحاول التركيز هاهنا على الصور التي تظهر أهم ما حصل من تطورات على هذا الحرف منذ بداية القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن منه.

و يلاحظ من خلال أقدم صورة لهذا الحرف وهي مأخوذة من كتابة ابن حيوه (126 هـ/ 746 م) أن النقاش لم يكلف نفسه لإخراجه في أحسن وأبهى صورة، وكأنه أراد أن ينقش رسما زخرفيا يقوم على القاعدة الفنية الأساسية في الفن الإسلامي التي تعتمد على التناظر بين الأجزاء، وهو ما تعكسه صورة هذا الحرف الذي يتكون من شبه مثلثين متدابرين ومتساويي الأبعاد، عديمي التناسب والتوازن لا سيما بين المثلث المشكل للقاعدة ونظيره العلوي (شكل 17 ـ 1).

ومع أوائل القرن الخامس الهجري تحسنت صورة اللام ألف واعتدلت أجزاؤه وصغر حجم قاعدته التي لانت وصار يقطعها قوس مدببة (شكل 17 ـ 2) في حين تغير مسار اتجاه القائمين اللذان أصبحا متقاطعين، ينطلق من (الخصر) أي من نهاية رأس المثلث ورقتان متناظرتان من اليمين و من اليسار، مع الإشارة أن هذا الأسلوب الفني المتمثل في الورقتين المنبعثتين من خصر اللام ألف لم يظهر حسب اعتقادي قبل هذا العصر في كتابات إفريقية التي تعتبر مرجعا لكتابات المغرب الإسلامي، ولا بعد ذلك العصر، بينما ظهر هذا الأسلوب الزخرفي بعد مرور أكثر من

قرن من الزمن في إحدى كتابات مقبرة الباب الصغير بدمشق [56] يرجع تاريخها إلى عام (514 هـ/ 1120 م) .

وأما القوس المدببة التي تقطع قاعدة اللام ألف فقد عرفتها كتابات إفريقية ونجدها خاصة في كتابة جامع سفاقص [57] التي يرجع تاريخها إلى القرن الخامس الهجري (11 م). هذا ويلاحظ تشابه كبير بين هذا الحرف الحمادي ونظيره من العصر المرابطي الذي يرجع إلى نفس العصر (5 هـ/ 11 م) حيث تجسدت فيه معظم صفات هذا الحرف [58] كالقاعدة المثلثة التي تقطعها قوس مدببة والقائمان المتقطعان والأوراق المنبعثة من جانبي القاعدة. إضافة إلى القاعدة المثلثة كما استعملت أيضا في هذا الحرف القاعدة شبه الدائرية والقوائم المستقيمة ذات النهايات المشطوفة (شكل 17 ـ 13)، فضلا عن ذلك فقد اشتملت كتابات المرابطين من هذا العصر على صور لحرف اللام ألف ذي القاعدة المزواة المثلثة الشكل والقائمين المتقابلين.

وفي أواخر القرن الخامس الهجري (11 م) اختفى أسلوب النهايات المشطوفة ليحل محله أسلوب التوريق ويتصادف ذلك في آخر كتابة لهذا القرن التي أمدتنا بصورة يتجسد فيها هذا الاتجاه الجديد الذي للأسف لم يستمر طويلا وغاب بالسرعة نفسها التي ظهر بها ـ وهي صورة اللام ألف المنعزلة (شكل17 ـ 3) من كتابة محراب مصلى قصر المنار بالقلعة الذي توج قائماه المتماثلان بمراوح مزدوجة وفضلا عن التوريق هناك تغيير على مستوى قاعدة الحرف الذي أصبح شكله عبارة عن معين.

و في أول كتابة شاهدية من القرن السادس الهجري (12 م) أمدتنا كتابة أبي بكر بن يوسف (512 هـ/ 1118م) بصورة مطابقة للصورة السالفة الذكر (شكل 17ـ 3) وكأني بهما من صنع يد نقاش واحد، مما يدل على التواصل الفني بين القلعة وبجاية، وعدم وجود قطيعة في الأساليب والطرز الفنية.

غير أن هذه الظاهرة الفنية الجديدة المتمثلة في التوريق وفي شكل المعين للقاعدة لم تعمر طويلا واختفت بسرعة في كتابات الحماديين والموحدين في بجاية، بينما يعود إلى الظهور أسلوب التوريق على النقوش المرابطية في هذا العصر كما سنوضح لاحقا. وأما في تونس فقد وجد هذا الاتجاه مجسدا في كثير من الكتابات القيروانية التي ترجع إلى القرن الرابع والخامس الهجري (59) .

كما عرفت كتابات هذا القرن مجموعة من الصور التي تلتقي جميعا في الكثير من الظواهر الفنية والمعالم والأشكال مع اختلافات طفيفة . ففي كتابة محراب جامع قسنطينة (530 هـ/1136م) وجد الكثير من هذه الصور مجسدة. وهي تعكس الاتجاه الجديد الذي ظهر لأول مرة في هذه الكتابات ويمكن تسميته بالأسلوب المركب وذلك للأسلوب الجديد في التصميم الذي تضمنه هذا الاتجاه وهي ذات أبعاد زخرفية وجمالية تتجلى عادة في شكلين هندسيين كالذي تعكسه صورة اللام ألف المنعزلة (شكل17 ـ 4) حيث يعلو القاعدة شكل معين تشكل بفضل تقاطع القائمين اللذين عقفا مباشرة عند الحد العلوي لينتهي كل منهما بهامة مشطوفة، ويعد أسلوب العقف في هذا الحرف من مميزات هذا القرن ولاسيما كتابات أواخر العصر الحمادي كالصورة التي أمدتنا بها كتابة شاهد قبر من بجاية (539 هـ/ 1145 م) التي يتجسد فيها أيضا هذا الأسلوب الجديد بكل ما يتضمنه من ظواهر مثل الأسلوب التركيبي والتماثل والعقف والأقواس المختلفة الأشكال التي تقطع القائمين الخ.. (شكل17 – 5)، إضافة إلى ذلك يصادفنا أيضا في هذه المجموعة أسلوب التخطيط المزدوج (شكل17ـ 6). وتعكس هذه الصور المختلفة مهارة الفنان أو النقاش الحمادي الذي خلد أعماله الفنية في هذه اللوحات الخطية الجميلة الصنع .

لم يقتصر الأسلوب المركب على كتابات الحماديين فقط بل استعمله المرابطون أيضا في حرف اللام ألف الذي أمدتنا به كتابة كوة محراب الجامع الكبير بتلمسان (530 هـ/ 1136 م) [60]. بالإضافة إلى ذلك عرفت كتابات هذا العصر صورا لافتة

للانتباه سواء من حيث شكلها أوجماليتها أو من حيث الإبداعات التي تضمنتها والتي برزت في مهارة وعبقرية النقاش المرابطي على غرار زميله الحمادي .

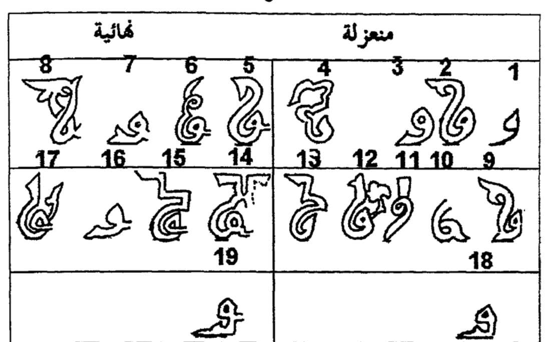
زيادة على الصور التي تتقارب مع نظيرتها في العصر الحمادي والتي سبق ذكرها فقد أمدنا هذا العصر بأساليب فنية جديدة بعضها لم تعرفه الكتابات الكوفية الجزائرية في العصر الحمادي كأسلوب التضفير(61) الذي تجلى في قائمي أو صاعدي حرف اللام ألف المنعزلة (شكل 17 ـ 8) من كتابة محراب الجمع الكبير بتلمسان 530 هـ ـ 1136 م) وتبرز هذه الصورة أيضا العودة لأسلوب التوريق ـ كما سبقت الإشارة ـ والذي تطور شكله من المروحة المزدوجة إلى مروحة ذات ثلاث بثلات، إلى الأذهان بعض الصور لهذا الحرف من كتابات جامع القرويين بفاس وكذلك القيروان (62) .

وبالرغم مما عرفه هذا الحرف من تطور في هذا العصر فذلك لم يمنع ظهور بعض الصور الرديئة التي تبدو عليها المسحة الأولية تذكرنا ببعض الأشكال القديمة لهذا الحرف التي تضمنتها كتابة ابن حيوه متجلية في اللام النهائية (شكل 17 ـ 7). كما نجد صورة أخرى للام النهائية ذات بعد زخرفي وجمالي يماثل شكله صورة حرف الهاء المتصلة بقائمين معقوفين في اتجاهين متعاكسين (شكل17ـ 12).

ازداد الحرف جمالا وزخرفا في العصر الزياني والمريني خلال القرنين السابع والثامن الهجريين (13 ـ 14م) إلا أن التأثيرات المرابطية بقيت واضحة للعيان، تاركة بصماتها في أعمال هذا العصر خاصة في قاعدة هذا الحرف ذات الشكل المثلث والمروحة الثلاثية (شكل 17 ـ 10) التي تعكسه صورة اللام ألف الذي أمدتنا به كتابة سيدي أبي الحسن (696 هـ/ 1296 م) إلى جانب إدخال عنصر جديد في هذا العصر هو العنصر الهندسي، نسجل أيضا الرجوع إلى أسلوب التماثل والتناظر في كتابات المرينيين سواء على مستوى قاعدة الحرف أو هامة قائميه اللذين ينتهيان عادة بمروحة كاملة أو بتشجير كما يسميها أحيانا " **إبراهيم جمعة**

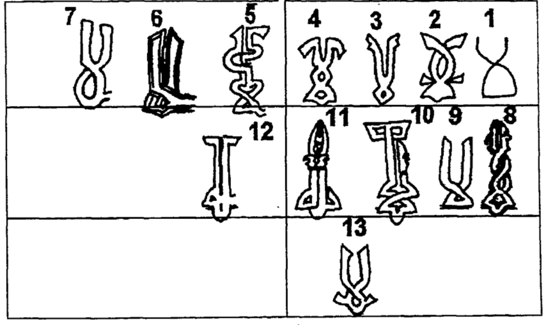
" كما يتجلى التناظر أيضا في قاعدة الحرف التي تشبه حرف الهاء المتصلة التي مرت علينا في العصر المرابطي والتي تعكسها صورة مأخوذة من كتابة سيدي أبي مدين (739 هـ /1338 م) ، (شكل 17 ـ 11)، وهو يعتبر من أبرز الحروف اللافتة للانتباه بشكله البديع والغريب في آن واحد، فطريقة تشكيله هذه توحي بجنوح ضيافة القادر على الإبداع، فقاعدته شبه مثلثية يقطعها قوس، مستقيم القائمين تتوجهما زخرفة على صورة شجرة، اعتمد الفنان في تشكيله الأسلوب التناظري،حتى يخيل للناظر أنه يتشكل من حرف الهاء المنعزلة المستعملة في هذا العصر تدابرها هاء أخرى يكونان بذلك اللام ألف.

شكل:16



حرف الواو

شكل 17



حرف اللام ألف

حرف اليـاء : (شكل 18)

إن أسلوب كتابة حرف الياء يجعلها تشترك في بعض الخصائص و الصفات مع كثير من الحروف الأبجدية العربية، فبحكم طبيعة هذا الحرف الذي تختلف صورته حسب موقعه في الكلمة يشترك بذلك مع حرف الباء وأخواتها في صورته المبتدئة والمتوسطة ويشترك مع الحروف النازلة كالراء والميم والواو في صورتهما المتصلة والمنعزلة، وذلك بعراقته التي لا تختلف إلا قليلا عن عراقات الحروف الأخرى، وهي تتميز عنهما ببعض الخصائص التي تنفرد بها لوحدها، لاحتوائها على بعض الانثناءات و الانكسارات التي لا توجد في غيرها، غير أن المسار الذي سلكه هذا الحرف لم يكن ليختلف عن مسار تطور الحروف الأبجدية السالفة الذكر. فبالنسبة للياء المبتدئة والمتوسطة فقد مرت بالمراحل نفسها التي مرت بها الباء وأخواتها، وعرف الظواهر الزخرفية نفسها التي ألحقت بتلك المجموعة[63] في مختلف العصور التاريخية.

وكان مسار تطورها وفق ناموس الارتقاء الطبيعي الذي عادة ما ينتقل من أبسط صورة له في كتابات القرن الثاني الهجري (8 م) ككتابة ابن حيوه (شكل18 ـ 1، 4) إلى الشكل الأكثر تطورا في القرون الموالية، مع وجود فراغات وارتدادات من حين لآخر في أسلوب ودرجة التجويد والتحسين، فظهر في القرن الخامس الهجري أسلوب الشطف بجميع أشكاله البسيطة والقوس المفلطح كما توضحه صورة الياء المبتدئة والمتوسطة (شكل 18 ـ 2 ، 5) ، ثم ازدادت صورته تحسنا في القرن السادس الهجري (12 م) الذي تعكسه إحدى كتابات بجاية وتمثل في إدخال أسلوب العقف والتوريق الذي أصبح في هذا العصر عبارة عن مروحة مزدوجة (شكل 18 ـ3 ، 16 ، 11). و في القرن السابع (13 م) أخذ التوريق يتطور من مروحة مزدوجة إلى زهرة ثلاثية الفصوص (شكل 18ـ 17) .

وأما الياء النهائية والمنعزلة فقد سلكت هي الأخرى في تطورها النهج نفسه الذي سلكته الحروف النازلة كما سبق وأن ذكرنا، ويلاحظ إلحاق بعض العناصر الزخرفية نفسها التي ألحقت بغيرها (64).

وقد جاءت في أولى الكتابات الكوفية في المغرب الأوسط بسيطة، لم تستطع بعد التحرر من تأثيرات الكتابات النبطية المتمثلة في رجعة الياء نحو الخلف (شكل18 ـ 6 ، 8)، وفي مرحلة ثانية تم تغير اتجاهها في بعض كتابات منتصف القرن الخامس الهجري (11 م)، حيث أصبح القوس الذي يلي مباشرة انثناء الياء يتجه نحو الأمام عوض الخلف ويصعد بعد ثني خفيف إلى الأعلى لينتهي بشطف على مستوى هامته (شكل18 ـ 7).

وازداد تحسن حرف الياء أكثر فأكثر في أواخر القرن الخامس الهجري فأدخلت عليه عناصر زخرفية جديدة تمثلت في توظيف الأقواس واستعمال أسلوب العقف يمنة أو يسرة، أحيانا بزاوية قائمة وأخرى بانحناء طفيف ليستمر إلى أوائل القرن السادس الهجري (12 م) في كتابات بجاية (شكل18 ـ 5 ، 7) وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب العقف والقوس عرفتهما هذه المجموعة من الحروف وكذلك حروف الميم والنون في كتابات تونس (65) خلال القرن الرابع الهجري (10م) إلى جانب هذه الأساليب الحديثة والصور المحسنة في أوائل هذا القرن يلاحظ الرجوع إلى الأسلوب الأولي الذي يتميز باتجاه رجعة الياء نحو الخلف ويظهر ذلك في الياء النهائية من كتابة حمادية وأخرى مرابطية،على أن هذا الأسلوب كان استعماله في العصر المرابطي أكثر من غيرهم (شكل 18ـ 13، 20). وفي العصر المريني صارت هندسية وأنيقة. بالإضافة إلى صور أخرى لهذا الحرف من هذا القرن جاءت بأسلوب استعراضي لا ينقصها إلا الدقة في التنفيذ والإتقان كالياء المنعزلة (شكل 18 ـ 14) إلى أن حدثت تحسينات وتعديلات جديدة على مستوى نهاية عراقة هذا

الحرف في كتابات أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجري فأدخل أسلوب التوريق وصارت الزهرة الثلاثية تزين نهاية عراقة هذا الحرف فضلا على استعمال القوس (شكل 18 ـ 18).

لتزداد صورة هذا الحرف تحسنا ابتداء من القرن السابع الهجري والقرن الثامن الهجري حيث اعتدلت أجزاؤه وتوازنت واستقامت خطوطه وأصبح أكثر اسعتراضي مما كان عليه في العصر الحمادي والمرابطي وطغى عليه الجانب الزخرفي في هاته الفترة ، ورغم هذا التطور فالمسحة الأولية لم تختف تماما من هذا الحرف وبقيت رجعة الياء تتجه إلى الخلف في العصر الزياني كما تبين ذلك كتابة سيدي أبي الحسن(شكل 18ـ 24) مباشرة بعد ارتقاء سنها إلى الأعلى والرجوع ثانية إلى الخط القاعدي مكونة شبه مستطيل محاكية بذلك نظيرتها في العصر الحمادي (شكل18 ـ 19)، كما عاد إلى الظهور أسلوب التوريق ليزين هامة رأس هذا الحرف في العصر الزياني (شكل 18ـ 22). وأما العراقة فقد أصبحت عبارة عن خط مستقيم موازيا للخط القاعدي ينتهي بنهاية مشطوفة تماثل تماما نظيرتها الحمادية وهي صورة عكسية لرجعة الياء نحو الخلف. وقد عرفت كتابات العصر المريني في الجزائر ذلك الاتجاه نفسه الذي عرفته نظيرتها في العصر الزياني. وبذلك اختلف هذا الحرف قليلا عن نظيره في كتابات المرينيين في المغرب ككتابة مقبرة سلا وغيرها [66] .

شكل:18

منعزلة	نهائية	متوسطة	مبتدئة
9 8	7 6	5 4	3 2 1
15 14	13 12	11 10	
22 21	20 19 18	17 16	
	24 23		

حروف الياء

هوامش الفصل:

1- أنظر ناجي زين الدين، **مصور الخط العربي**، مكتبة النهضة بغداد 1980، ط. 3، (ش: 2، 4، 6، 7) وأنظر.د.إبراهيم جمعة،

دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ش: 12، وانظر كذلك شكل 1 ـ جـ.

2- أنظركتابا القرن الخامس الهجري:.
Roy et Poinssot . Les inscriptions arabes deKairouan de Kairouan, pub ; des haute etudes Tinisienne Vol; I , fast. I, 1952. El habib; Stles funraires Kairouanaises du III/ IX éme au V/ XI Siécles: étude Typologique et sthtique, R.E.J. Fas. II; XL; III , 1975, fig.18 - 1 et 2.

3 -S. Flury, Bandeaux ornements inscriptions Arabes Amida Diar Beker, XI siécle Syria. T. I 1920, p. 243.

4- أنظر ابن خلدون (ع)، تاريخ العبر ج/6

5- أنظر: G.Marcais , les potiers Faences de la Kalea des Beni Hammad (IXI émé siecle) Costantine, Braham, 1916

6- أنظر: M. El habib, op . cit, fig. 18, 41 - a, et 68.

7- عن المروحة أنظر كتابات مصر و القيروان H. Houari et H. Rached , catalogue général du musée Arabe du Caire, T. I F.A.O 1932 et

وانظر كذلك Roy et poinssot, les inscriptions.. , T. II, PL. 1,2, Ss . er M. El Habib, fig 19 -9, 15.

8- هذه الكتابة لشاهد مؤرخ عام213 هـ محفوظا بالمتحف الإسلامي بالقاهرة تحت رقم 3003 . أنظر .د.إبراهيم جمعة، **دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة** ..، دار الفكر العربي، 1969شكل 12، لوحة 10.

9- عن هذا الأسلوب راجع M. El habib, op . cit, fig. 18, 51 b,

10 ـ يلاحظ وجود تقارب واضح ما بين هذا الحرف وحروف أخرى من إفريقية في كتابات القيروان (438 هـ) والمنستير (520هـ) انظر م. زبيس، **كتابات المنستير**، ص 72 وانظر كذلك Roy et poinssot, les Inscriptions ,

11ـ استعمل هذا المصطلح الأستاذ "أحمد فكري" على مكونات المروحة أو الزهرة التي يطلق عليها في بلاد المغرب مصطلح البتلات، أنظر كتابه **مساجد القاهرة ومدارسها**، ح. 1، العصر الفاطمي، دار المعارف بمصر، ص. 194 وما بعدها.

12ـ W. et G . Marais, les monuments Arabes de Tlemcen, Paris 1905. P 88

13ـ G. Marais; L'Archtecture...., p . 11 et ss

14ـ A.GROHMAN, The origin and early developent of floriated Kufie, ars orientalis, Vol II ; pp 211- 213

15 ـ د. ابراهيم جمعة، دراسة ....، ص. 210 و ما بعدها.

16ـ أنظر د. ابراهيم جمعة، دراسة ...، ص. 161، شكل17.

17 ـ "غزنة، هكذا يتلفظ بها العامة، وتعرف أيضا عند العلماء بغزنين، وهي مدينة عظيمة وولاية واسعة في طرف خراسان وهي الحد الفاصل بين الهند وخراسان، وقد نسب إلى هذه المدينة من لا يعد ولا يحصى من العلماء". أنظر: ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ج 4، ص 201. 202.

18ـ Roy et poinssot, les Inscriptions ,.. T . II, PL 66. N 450.

19 ـ د. عبد الحليم عويس، **دولة بني حماد**، دار الشرق، 1980، ص 182.

20 ـ هذا الدرهم محفوظ بالمتحف العراقي تحت رقم 6455 مس. أنظر ناهض عبد الرزاق فنز، **تطور الخط العربي على المسكوكات العربية**. مجلة المورد، المجلد 15، العدد 4، 1986، ص 45ـ49.

21ـ أنظر لوحة 25 وشكل 33، وهما محفوظان في متحف سطيف.

22 ـ أستعمل الفاطميون هذا الأسلوب في زخارف مسجد الحاكم (381هـ / 991 م) أنظر د.إبراهيم جمعة دراسة في تطور الكتابات .. ص. 235 : أحمد فكري مساجد القاهرة .. لوحة 71ـ72 .

23ـ راجع (ع) معزوز الكتابات الكوفي في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجري، م.و.ط.2002 (شكل 10).

24ـ H. Terrasse, L'Art Hispano moresque.. pub /I H E M Tom XXV; paris 1932, PL XXXVIII

25ـ أنظر : د . إبراهيم جمعة ، دراسة في تطور الكتابات... ، لوحة 1 ، خاصة بتطور الكتابات العربية (4 م ـ 9 م)

26 – أنظر: G. Viet, Les Steles Funeraires . T 5 P 190N1989X, PL XL

راجع د . ابراهيم جمعة ، دراسة... ، ص. 224 ، شكل 41 .

27ـ Roy et poinssot, les Inscriptions ,.. T . II, N 450.

28ـ G . Marais et L . Golvin , La grande mosque de Sfax, fig 22

29ـ د . ابراهيم جمعة ، دراسة... ، ص.165 ، شكل 18 .

30 ـ عرفت شواهد مدينة القيروان هذا النوع من الأشكال في منتصف القرن الخامس الهجري وفي مدينة سفاقس مع نهايته ، كما وجدت أيضا في كتابات غزنة. أنظر :

Roy et poinssot op - cil; S Flury; op cit, Pl VII.

31ـ أنظر كتابات أميال الطرق (62 هـ) وقبة الصخرة (ش 1 ـ جـ) .

32ـ أنظر كتابات القرن الرابع الهجري.

M. El habib; op cit; fig 21 et Poinssot, les Inscriptions Arabes TII,

33 ـ أنظر د . إبراهيم جمعة ، دراسة ...، ص. 173 ، ش 20 .

34 ـ أنظر (ع) معزوز الكتابات الكوفي في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجري، م.و.ط.2002 (شكل 46)

35 ـ أنظر H. Terrasse; La Mosque d'El Quaraouivine à Fes

H. Terrasse; La Mosque des Andalous à Fes

H. Terrasse; La Mosque L'Art Hispano moresque des Oringines aux XIII eme siecle

36 ـ أنظر مانويل جوميت مورينو، الفن الإسلامي ...، ش 356، 361، 363 .

37 ـ أنظر .كتابة عبد الله الدكمي (ع) معزوز، المرجع السابق ،شكل 21.

38 ـ هذه المرحلة التطورية يعرفها الدكتور " أحمد فكري " بمرحلة الأطراف المفرطة المدببة أنظر المرجع السابق ص 194 .

39ـ G . Marais ; Manuel d'Art Musulman . T I PP . 165 . SS

40ـ L . Golvi, ; Recherche ... , P 177.

41ـ (ع) معزوز المرجع الساابق شكل 46 — 20.

42ـ أنظر كتابات القيروان؛ B. Roy et poinssot, les Inscriptions, T II Fase 1

43ـ G . Marais et L . Golvin, La Grande Mosque fig 7 .

44ـ G . Marais ; L 'Architecture ... , P 111 , fig 70.

45ـ L . Golvin , Recherche .... P . 149.

46ـ L . Provincal Corpus ..., PL XXIII

47ـ B : Roy et P . Poinssot, Les Inscriptions. Vol II , Fast I , II, PL . 19 . 63.

48ـ د . أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، ص. 195 .

49ـ L .Golvin Recherche.., P. 175

50ـ H. Terrasse; La Mosque d'El Quaraouivine à Fes , PL . 49

51- B : Roy et P . Poinssot, Les Inscriptions. Vol II , Fast I .PL . 8.

52- أنظر : .

B : Roy et P Poinssot, Les Inscriptions. Vol II , Fast I , II, PL et H . el Habib, op . cit fig 27, 7 b

53- إيطالي:مصطلح حديث في علم الطباعة، وهو متعلق بإيطاليا القديمة ويتميز بشكله المائل، وضع في مدينة البندقية حوالي عام 1015 م .

54- لقد تأخر إلحاق التوريق بحرف السين في الكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط بنحو قرن ونصف من الزمن عنه في الكتابات التونسية بالقيروان ، أنظر :

Roy et Poinssot . OP cit . Vol II , Fasc . I , PL . 16, . 44 N 277

55- هذا العنصر الزخرفي الهندسي استعمل في هذه المجموعة من الحروف في كتابات القيروان منذ النصف الأول من القرن (5 هـ / 11 م) :- أنظر

Roy et Poinssot , OP . cit . Vol . II Fasc . I . PL . 64

56- أنظر : J . Sourdel Thomine, Les Monuments Ayoubides de Damas, Paris, , 1950 , Fig . 104 et 117

وانظر : خالد معاد وسولانج أوري ، الكتابات العربية بدمشق ... ، لوحة 4 .

57- G . Marcais et L. Golvin, La grande Mosque de Sfax; Fig 12

58- أنظر كتابة منبر جامع ندرومة، (ع) معزوز، المرجع السابق، شكل 46 .

59- Roy et Poinssot . Les InscriptionS .... , Vol . II . Fasc I, et H.el habib , op.cit, .fig 43-14a.

60- أنظر كتابة منبر جامع ندرومة، (ع) معزوز، المرجع السابق، شكل 51 .

61 ـ أسلوب التضفير ظاهرة فنية ظهرت في بلاد المغرب العربي في القرن (5 هـ ـ 11 م) في كتابة مقصورة بجامع القيروان ويعتقد " فلوري " أن أسيا هي الموطن الأصلي لهذا الأسلوب : ـ أنظر جـ . مارسي :

L'Architecture Musulmane d'Occident P ? 113 .

62 ـ H . Terrasse, la mosque Al Quaraouvine à fes et h el Habib op cit , fig 43 - 83 b

63 ـ أنظر شكل 2 من هذا البحث .

64 ـ أنظر (شكل 5 ، 9 ، 10 ، 16) من هذا البحث .

65 ـ نجد هذين الأسلوبين في كتابات شواهد القيروان التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري للإطلاع . أنظر كتابات هذا القرن . أنظر:

Roy et Poinssot . OP . cit, Vol . II. Fasc T, et H. el Habib op cit, fig 35 - 39 - 42 .

66 ـ H. Basset et L. Provincal, Chella: Une Ncrople Mrinide Hesperis; 1922 P 300 ss.



الفصل الثاني

الظواهر الزخرفية



الظواهر الزخرفية

بالرغم من أن الخط العربي عامة والكوفي خاصة يعتبر رافدا من روافد الفنون الإسلامية فإن الفنان المسلم المعروف عنه حبه وميله الكثير إلى التجديد والتغيير، قد وظف منذ القرن الرابع الهجري) [1] أساليب زخرفية جديدة لملء المساحات الخالية بين الحروف، وقد استلهم عناصرها من محيطه البيئي الطبيعي الذي يعد بمثابة الخزان الرئيسي والمصدر الأساسي لابتكاراته وإبداعاته الفنية؛ كالعناصر النباتية الطبيعية والأشكال الهندسية المحورة والطبيعية على السواء، وذلك لقابلية هذه العناصر وسهولة تشكيلها واتصالها أو وصلها بنهايات وأطراف الحرف العربي الكوفي، أو لملء ما تركته الحروف القصيرة من فراغات دون الإخلال بجمالية وتوازن هذه العناصر الثلاثة المتشكلة من الحروف والنبات والأشكال الهندسية هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذه العناصر الزخرفية التي أدخلت فيما بعد على الخط الكوفي لا يتنافى استعمالها مع مباديء ومقاصد الدين الإسلامي الذي يحرم فقط استعمال الصور المجسمة أو التي تدب فيها الحياة كالصور الآدمية والحيوانية.

ولما كانت غاية الفنان المسلم هي تزيين وتجميل الحياة الدنيا في جميع صورها المادية والمعنوية (2)، فإنه كان دائما شديد الحرص على إضفاء الصورة الجمالية على كل ما كانت تشكله أنامله من مصنوعات وأعمال متنوعة وذلك بفضل أسلوبه المتميز في مزج هذه العناصر الثلاثة، العنصر الكتابي والنباتي والهندسي مزجا توافقيا تهش له الأنفس، ويتجلى فيه الجمال والإبداع الفني أخرجها في شكل لوحة فنية رائعة انتزعت الإعجاب والرضى من الأعداء قبل الأصدقاء (3).

الزخرفة النباتية :

إن الحديث عن الزخرفة النباتية في الخط الكوفي يجرنا بالضرورة إلى الحديث عن جذور الظواهر النباتية في هذا الخط، وأصل اشتقاقها وتطورها معا.

لقد تطرق الكثير من الباحثين والمهتمين بدراسة الخط الكوفي إلى أصل هذه الظواهر الزخرفية واشتقاقها وتطورها عبر مختلف العصور، كما حاولوا تحديد زمان ومكان نشأتها وكيفية انتقالها من منطقة إلى أخرى وما ألحق بها من تغيير وإضافات عبر مسيرتها التطورية، و يمكن تلخيص هذه الآراء في ثلاثة نظريات متناقضة تماما عن بعضها البعض (4).

1- النظرية الأولى: ويمثلها "جورج مارسي (5) " الذي يعتبر بلاد المغرب العربي وبالذات إفريقية الفاطمية هي الموطن الأصلي للزخرفة النباتية، و تعد مدينة القيروان المنشأ الذي نشأت وترعرعت فيه منذ عام (341 هـ/ 968) ومنها انتقلت مع الفاطميين إلى القاهرة، ثم انتشرت منها إلى الأقاليم الإسلامية الأخرى غير أن مارسي تراجع فيما بعد عن رأيه هذا وأخذ بالنظرية التي ترجح المصدر الأسيوي(6).

2 ـ **النظرية الثانية:** ويتزعمها "مارتن هارتمان" مفادها أن مدينة طاشقند (7) هي الموطن الأصلي لهذا الأسلوب الزخرفي الجديد، حيث تطور فيها سنة (230 هـ/ 844 م) ومنها انتقل إلى مصر ثم بلاد المغرب (8).

3 ـ **النظرية الثالثة** : وصاحبها "جروهمان " (9) الذي يفند فيها النظريتين السابقتين ومفادها أن مصر هي الموطن الأصلي للتزهير، فتطور فيها حتى بلغ درجة عالية من النضج في أواخر القرن الرابع الهجري (10 م) ومنها انتقل إلى الأقاليم الإسلامية الأخرى شرقا وغربا، معتمداً في نظريته هذه على كتابة شاهد قبر مؤرخ عام (243 هـ/ 857 م) وكتابات أخرى على شواهد القبور وأوراق البردي.

كما زعم جروهمان صاحب النظرية السابقة أن أصل اشتقاق زخرفة التوريق في الحروف العربية الكوفية التي نمت في مصر وازدهرت في القاهرة يرجع إلى فنون قديمة تاريخيا عن الفن العربي الإسلامي، تنتسب كلها إلى الفن الهلينستي كالحروف الأولية اليونانية وزخرفة الحروف الرمزية في المخطوطات العبرية وكذلك بعض المخطوطات القبطية القديمة التي تنسب إلى القرن السابع ميلادي والقرون التالية له (10).

والمتصفح لهذه النظريات الثلاث سرعان ما يكتشف فيها من الخلط والتناقض ما يضعف فاعليتها، ويقلل من مصداقيتها ، لذلك حاول الأستاذ احمد فكري (11) أن يبين مواطن الضعف التي تكتنف هذه النظريات وحددها في ثلاثة عوامل نختصرها فيما يأتي:

1ـ **عامل الجهة :** لقد حاول كل من هؤلاء الباحثين أن ينسب ظاهرة التزهير إلى الجهة التي يعمل بها محاولا إبرازها على أنها الموطن الأصلي لهذه الظواهر .

2 ـ **عامل الوثائق** : لقد اعتمد هؤلاء في تدعيم أقوالهم على وثائق منفردة هنا وهناك ليست كافية في نظره لأن يؤسس عليها نظريات بمثل هذه الأهمية ناسين أو متناسين العدد الكبير من الوثائق المادية الذي اندثر، وهذا يعني أن هناك حلقات كثيرة من تطور هذه الظواهر أصبحت مفقودة، وبالتالي يجعل من الصعب وضع نظرية في ظل هذه الظروف السائدة .

3 ـ **عامل وحدة التعبير** : لم يكن في وسع الباحثين وضع في الإعتبار وحدة التعبير الفني في العالم العربي الإسلامي المترامي الأطراف الذي كان عبارة عن وحدة متكاملة يتمم بعضه البعض .

كما فند "حمزة حمود حمزة" نظرية اقتباس أو اشتقاق هذه الظواهر من فنون غير عربية إسلامية مبرزا قدرة الخط الكوفي على استيعاب أي مظهر زخرفي وأي معنى جمالي يضاف إليه أو يلحق به للحصول على نتاج فني متكامل الأبعاد .(12)

ومهما بلغ تأثر الفنان العربي المسلم بفنون غيره سواء كان فنا ساسانيا أم يونانيا أم قبطيا أم عبريا، والذي يحاول دائما المستشرقون انتزاع صفة الابتكار والخلق منه ويسعون إلى نسبه إلى غيرهم بدافع الغيرة أو الحقد ـ فإن فن الأرابسك أو فن الزخرفة النباتية هو نتاج الفنان العربي المسلم الذي طوره وأوصله إلى أعلى درجات سلم التطور والازدهار لم يبلغها من قبل ولا من بعد أي لون من الفنون. فلا غرو إذن أن تكون أصل هذه الظواهر الزخرفية في الخط الكوفي من ابتكار الفنان العربي المسلم الذي عرف بحبه الشديد وميله الدائم إلى الخلق والإبداع وبرغبته الجموحة غير المتناهية في الحصول على منتوج فني يتميز بالاتزان والنسبة والتكامل في كل أبعاده الجمالية والخطية .

وانطلاقا من فكرة الوحدة والنسبة والاتزان انطلق الفنان في تغطية المساحات الخالية وغير الخالية من الحروف بهذه الظواهر الزخرفية النباتية لما لها من ميزات زخرفية خاصة ولما تمثله من جمال طبيعي ينطلق من فكرة واحدة أساسها وحدة الخلق ووحدة الوجود الذي لا حد في داخله للتنوع على حد تعبير **شاكر مصطفى** [13] ، فضلا عما تشتمل عليه هذه الزخرفة من عناصر متنوعة سهلة التشكيل والوصل بالحروف، كالغصينات والفروع والمراوح وأنصاف المراوح والوريدات والزهيرات والثمار على اختلاف أشكالها وأنواعها علاوة على الزخرفة المجردة كالأشرطة المجدولة والمنحنية التي تؤطر في غالب الأحيان الأشرطة الكتابية أو الزخرفية التي تزين الشاهد أو المحراب أو غيرهما كالمنابر وأطر الأبواب الخ... .

وقد استعملت أيضا الظواهر الزخرفية النباتية لتزيين الحروف حيث تتوج هاماتها ونهاياتها تارة أو تنبعث من متنها تارة أخرى منبثقة من الفروع والأغصان ومنتشرة عبر مساحات الأشرطة متخللة الحروف على سبيل الأرضية أو بمثابة خلفية للحروف. وأحيانا استعمل في تشكيلها قاعدة المنظور أو البعد الثالث خاصة في بعض كتابات القرن السابع والثامن الهجريين (13 ـ 14 م). ويعتقد جورج مارسي أن المغرب أخذ الزخرفة النباتية عن مصر، التي أخذتها عن بلاد الرافدين [14].

تعتبر المروحة التخيلية بأشكالها المتعددة، من أهم العناصر الزخرفية وأحبها إلى نفسية الفنان العربي المسلم ، لذلك أولاها مكانة خاصة في نفسه وخصها بعناية فائقة ربما بنفس القدر الذي أولاه للحرف نفسه، من ذلك راح يرسمها ويشكلها بشتى الصور والأشكال، فعكست بذلك مدى نضج خياله وقوة حسه الفني

وقدراته الإبداعية التي تعدت حدود الطبيعة إلى عالم الخيال اللانهائي، وذلك بتحوير العناصر الطبيعية إلى أشياء مجردة في تشكيلات زخرفية على هيئة أشرطة فاقت عالمها الطبيعي وشمل ذلك التجريد كل العناصر الزخرفية الهندسية. وقد حفظت لنا الكتابات الكوفية بمجموعة تشكيلات متنوعة من المراوح وأنصاف المراوح من أبسط صورة إلى أرقاها .

أ ـ المروحة الأحادية :

ظل استخدام المروحة الأحادية محدودا في الزخرفة النباتية في أشرطة الكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط في جميع العصور، سواء في الكتابات الشاهدية أم التسجيلية أم الدينية – ويمكن القول أنها لم تحض بما حظيت به المراوح المزدوجة والثلاثية – ذلك أنها تشترك جميعا في ميزة واحدة هي التشابه الكبير بين هذه المراوح رغم أنها ترجع إلى ثلاثة عصور مختلفة وإلى فترات زمنية لا تقل عن مائة عام.

فمن العصر الحمادي حفظ لنا شاهد قبر من بجاية (533 هـ/ 1139 م) على مروحة أحادية البتلات (شكل19 ـ 8)، ذات عقب (culot) على هيئة مثلث تنطلق منه في شكل خط منحني تضيق كلما ازدادت طولا حتى تنتهي برأس سهمي مقوس. وأما في العصر المرابطي فقد حدث تغيير على مستوى رأس المروحة الذي أصبح حلزوني الشكل، تنطلق مباشرة من الغصن (شكل19 ـ 5) مع اختفاء العقب الذي كان في مروحة الحماديين. وفي القرن الثامن الهجري أمدتنا كتابة محراب جامع سيدي أبي مدين بنموذج لمروحة أحادية بعقب على هيئة قفة مفرغة أو محزوزة بخطوط متقاطعة تخرج منها المروحة لتنتهي برأس سهمي حلزوني (شكل19 ـ 9) ويلاحظ

أن المروحة الأحادية في العصر المريني كان لها حضورا مميزا ضمن مجموعة الظواهر الزخرفية النباتية أكثر بقليل من العصر المرابطي والحمادي اللذان شهدا استعمالا نادرا وغير مكثف لهاته المروحة .

ب ـ المروحة المزدوجة : (شكل 20)

خلافا للمروحة الأحادية لقد وظف الفنان الحمادي هذه المروحة توظيفا مكثفا في أعماله الزخرفية في جميع مصنوعاته سواء كانت معدنية أم جصية أم خزفية ... . ولا أدل على ذلك من حضورها الواسع في كل مادة؛ في العمارة وفي الصناعات وفي الفنون، ويمكن اعتبارها من ضمن العناصر المفضلة لديه بحيث استخدمها بشتى الصور وبأشكال عديدة عاكسة مدى اهتمامه بها ولا سيما المروحة ذات البتلات غير المتناظرة، ويقصد بذلك المروحة التي تتجه إحدى ورقتها في اتجاه والثانية في اتجاه معاكس للأول أو يخالفه مع انعدام التناظر. وخاصة المروحة ذات البتلات المدببة التي يحاكي رأسها رأس السهم (شكل 20 ـ 1). لقد كان ظهورهذا النوع من المراوح مبكرا في الكتابات الكوفية الحمادية واستمر استعماله ساريا على هذا النوع من الكتابات حتى نهاية العصر، وهي من العناصر الزخرفية التي حافظت على مكانتها في الفنون والصناعات الحمادية ولم تفقد ها في أي فترة من الفترات التاريخية بحيث ظلت شائعة الاستعمال سواء في القلعة أم في بجاية، فهي حاضرة في الأشرطة الكتابية وعلى المباني المعمارية وعلى المحاريب والأبواب والأقواس في الجص والخشب والحجارة والرخام وغيرها من المواد التي كانت مستعملة في ذلك العصر .

من ذلك تجدها منقوشة على الحجر أو محفورة على الجص في زخارف الخامس الهجري (11 م) بشكلها الأملس البسيط، كما وجدت أيضا منقوشة في كتابات وزخارف القرن السادس الهجري (12 م) على الرخام بالكيفية نفسها وبالأسلوب نفسه الذي نفذت به على الحجر والجص، مع إدخال أسلوب جديد في هذا القرن على المروحة عرف بأسلوب الحز أو أسلوب التخطيط المزدوج [15] الذي يساعد بشكل واضح في إبراز معالم المروحة وتجسيم صورتها بكيفية أفضل. والجدير بالذكر أن هذا الأسلوب كانت قد عرفته زخارف كتابات مدينة القيروان خلال القرن الخامس الهجري (11 م) في مقصورة المعز بن باديس، كما عرفته أيضا الزخرفة الفاطمية في مصر في القرن الرابع الهجري، حيث عثر على نماذج منها في الأشرطة الزخرفية التي تزين مسجد الحاكم بأمر الله [16] (380 ـ 403 هـ/990 ـ 1012 م) كما استعملها أيضا الأمويون ومن بعدهم المرابطون ثم الموحدون بالأندلس [17] .

وأما المروحة المزدوجة غير المتناظرة والمتساوية فهي موجودة على الأشرطة الكتابية والزخرفية الزيرية في تونس والفاطمية في مصر[18]. وفي نهاية القرنالخامس الهجري (11 م) ظهرت مروحة مزدوجة جديدة تختلف عن المروحة السابقة وهي معزولة غير موصولة، بحرف متناظرتين ومتناسبتي الأبعاد ينبعثان من فرع نباتي واحد مما يترك الانطباع بأن هناك شيئا ما تغير بمرور الوقت والزمن على ما يسمى بالزخرفة النباتية عامة والمراوح بصفة خاصة. وقد حدث هذا التغيير الذي ـ وإن كان ما يزال في بداية أطواره الأولى خطا مرحلة تطورية جديرة بالاهتمام مع مطلع القرن السادس الهجري (12 م) والتي سوف تتحسن أكثر خلال نهاية هذا القرن وفي القرن الثامن الهجري، لاسيما في العصر المرابطي والزياني والمريني. ومن أحسن صور المروحة المركبة في هذه الفترة هناك صورة واحدة من كتابة

شاهدية حمادية من مدينة بجاية منقوشة على الرخام يتميز طرفا المروحة بانحناء شديد أكثر من انحناء المروحة الأولى التي أمدتنا بها كتابة التميمي (413 هـ/11 م) (شكل 20ـ 2)، ، وقد استعمل هذا النوع من المراوح المركبة في تتويج نهاية عراقة بعض الحروف النازلة كالميم والنون إلخ . (شكل 20 ـ 3)، هذه المروحة المركبة موجودة أيضا في كتابات القيروان وقد ظهرت منذ القرن الرابع الهجري.

كما تطورت المروحة المتناظرة المثلثة الشكل (شكل 20 ـ 2) فأصبحت غير متناظرة البتلات وغير متساوية، ذات حد مسنن تشبه مراوح الكتابة الحمدية التي يرجع تاريخها إلى عام 488 هـ مع إضافة الأخاديد أو الأسنان (شكل 20 ـ 4)، ويبدو أن الهدف من توظيف هذه المروحة التي تتميز بالاتساع كان لملء المساحات الشاغرة من الحروف.

وأما المروحة المسننة الأخرى (شكل 20 ـ 5) فإنها صارت تتوج إحدى عراقات الحروف النازلة منذ بداية القرن السادس الهجري، وهي صورة محسنة ومتطورة مستوحاة من المروحة المزدوجة غير المتساوية البتلات المستعملة في أوائل القرن الخامس الهجري (شكل 20ـ 1) وقد تغير مسار البتلة لتنتهي هذه الأخيرة برأس على هيئة منقار الطير. وتجدر الإشارة إلى أن "جولفان " [19] كان قد اشار إلى وردة مسننة نقشت على ساكف نافذة من الحجر عثر عليه في قلعة بني حماد، قد يكون هذا هو الشكل المشار إليه من طرف جولفان. وأما مصدر هذا النوع من المراوح المسننة التي برزت فجأة في الزخرفة الكتابية الحمادية ثم ما لبثت أن اختفت بالسرعة نفسها التي ظهرت بها، يبدو أن للأندلس دورا لا يمكن نكرانه في تصدير هذه المروحة ونقلها من هناك إلى بلاد المغرب الذي كانت تربطه بها علاقات متعددة سياسيا واقتصاديا ناهيك عن العلاقة الثقافية التي لا مجال للنقاش فيها بحكم

روابط الدين، لاسيما في عهد الزيريين اللذين كانت لهم روابط وعلاقات سياسية بالأندلس. ومن العوامل المدعمة أكثر لهذا الاعتقاد هو ذلك الشكل المسنن للمروحة التي تشبه إلى حد كبير شكل المروحة المرابطية التي للأندلسيين فضل في إبداعها وربما في تصديرها إلى بلاد المغرب أيضا [20] .

وفي القرن نفسه اي في النصف الأول من القرن السادس الهجري ظهر نوع آخر من المراوح المزدوجة يتميز عن المراوح السابقة بأسلوبه المحور الذي لا يحاكي الطبيعة، مبرزة بذلك منحى الفنان وميوله إلى الصور التجريدية التي برع فيها الفنان المسلم، ومن أهم مميزات هذه المروحة الاسترسال لإحدى بتلاتها مع تدبيب الرأس على شكل رأس سهم، بينما البتلة الثانية صارت أكثر استدارة حول نفسها مما كانت عليه قبل ذلك في نهاية القرن الخامس. كما برز انبعاج في الظهر عند بداية تشكيل المروحة ونهاية ساقها (شكل20 ـ 6). على أن هذا البروز أو الانبعاج بدت معالمه تظهر على شكل قوس في مراوح بداية القرن الخامس الهجري (شكل 20 ـ I). ويلاحظ أن هذه المروحة تتشابه إلى حد كبير مع المروحة الموحدية أيضا كما سبقت الإشارة، حيث أمدتنا كتابة سيدي التواتي ببجاية بإحدى الصور لهذه المروحة التي لا يوجد ما يفرق بينهما إلا ذلك الانبعاج الذي اختفى في المروحة الموحدية (شكل 20 ـ 9). و في أواخر القرن الخامس الهجري تعود المروحة المتناظرة إلى الظهور من جديد في إحدى كتابة الحماديين ولكنها بتفاصيل أدق وبتناسب أفضل مما كانت عليه سواء في أواخر القرن الخامس أم أوائل القرن السادس الهجري، ويلاحظ تغيير على مستوى شكل القاعدة المثلثة التي تحولت إلى مايشبه العقب (culot) الذي شاهدناه في المروحة الأحادية شكله الهندسي عبارة عن قوس منكسرة، تبدو فيه المروحة وكأنها في طور التفتح وذلك لبقاء القاعدة

أسفل المروحة، والتي تشبه غلاف الزهور قبل تفتحها (شكل 20ـ 7)، ولكن ما لبثت المروحة أن تحررت كلية بزوال الغلاف و اكتمل تفتحها في العصر الموحدي (شكل 20ـ 1). وصارت منذ هذا العصر أكثر حركية وكأن بها حياة بعدما اتسمت بالجمود إبان العصر الحمادي. بينما انحصر توظيفها على الخصوص في المساحات الخالية من الحروف ولا سيما الجزء العلوي من الشريط.

من هذه المجموعة السابقة الذكر تحصلنا على صورة جميلة ورشيقة المظهر لمروحة أمدتنا بها كتابة حمادية من بجاية كانت تتوج هامات الصواعد الطويلة والمنخفضة على السواء (شكل20 ـ 8) طعمت بشحمة صغيرة تتوسط البتلتين [21] غير المتناظرتين فبدت وكأنها برعم في طور التفتح، ومن أهم مميزات هذه المروحة التخطيط المزدوج الذي تكلمنا عنه في بداية دراسة المروحة. و كما سبقت الإشارة إلى ذلك يلاحظ براعة الفنان ومهارته العالية في تشكيل مختلف أجزائها، محددا بدقة عالية معالمها مما جعلها أقرب إلى المروحة الزيرية في كتابات بعض شواهد القيروان وبعض كتابات مصر التي عرفت هي الأخرى هذا النوع من المراوح في جامع الحاكم الذي يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي، كما عثر على ما يماثلها في كتابات غزنة بآسيا وفي كتابات الأندلس. و أما الحز أو التخطيط المزدوج فقد عرفته أيضا مصر الفاطمية.

ومن العصر المرابطي أعطتنا كتابات هذا العصر نماذج وصورا بعضها يختلف تماما عن المراوح التي عرفها العصر الحمادي سواء من حيث التقنية أم من حيث الشكل واتجاه بتلاتها، وإذا كانت مروحة القرن الخامس الهجري (11 م) لا تختلف كثيرا عن نظيرتها الحمادية التي تميزت بملاستها وعدم التناظر وعدم المساواة بين بتلاتها، فإن القرن السادس (12 م) جاء بجيل جديد من المراوح المزدوجة بعضها

يذكرنا بنظيرتها الحمادية مثل المروحة المتناظرة المسننة ذات الشكل المثلثي (شكل 20 ـ 11). كما ظهر في هذا العصر أيضا نوع جديد من المراوح التي تتميز بالتناظر وتساوي البتلات فضلا عن الحافة المسننة على النحو الذي رأيناه في العصر الحمادي (شكل 20 ـ 5)، مع إحداث تغيير طفيف في اتجاه البتلات التي أصبحت متقابلتين على هيئة حاضنة تنتهي كل منهما برأس مدببة حلزونية الشكل، ومن أجل إضفاء الحركة وإدخال الحياة و الديناميكية على المروحة، وجعلها أقرب إلى الطبيعة منها إلى التجريد اهتدى الفنان المرابطي إلى أسلوب جديد عبارة عن خطوط رفيعة تشبه إلى حد ما التخطيط المزدوج الذي ظهر في العصر الحمادي ولكنه أقرب إلى العروق منه إلى التخطيط، يبدأ مع نهاية الفرع النباتي ثم يتفرع في كامل أجزاء المروحة على شكل شعيرات تنساب عبر مفاصيلها كالشعيرات الدموية التي تمتد في جسم الانسان ولكنها عروق نباتية (شكل 20 ـ 13).

وأما المروحة غير المتناظرة فلدينا منها نموذجا من كتابة كوة محراب الجامع الكبير بتلمسان (شكل20 ـ 12)، من مميزاتها أنها تشتمل على على تعاريق [22] (Nervurs) تنساب مع حواف المروحة لتعطيها حركية وتفعمهابالحياة حتى تبدو و كأنها نبات طبيعي، كما يلاحظ كذلك تغيير واضح في الأسنان التي كانت في المراوح الحمادية وحتى المرابطية، التي تزين واجهة محراب الجامع الكبير بتلمسان وهي عبارة عن أصابع صارت في كتابة كوة المحراب عبارة عن أسنان حادة وذات اتجاه سهمي كأسنان المنشار، في حين أصبحت بتلتها الصغيرة أكثر التواء واستدارة على نفسها على شكل حلزوني تشبه ذنب الثعلب [23] في حين مددت البتلة الثانية في وضع مسترسل منتهية برأس سهمية قليلة العقف.

إلى جانب ذلك تميز العصر المرابطي بالتنوع والتعدد والثراء، من ذلك مروحة مرابطية أخرى ذات خصائص تختلف مع نظيراتها، وهي عبارة عن ورقة مسننة في وضع مسترسل تنتهي برأس مدببة حلزونية الشكل، يغلب عليها أسلوب التجريد، ولإعطائها مسحة جمالية فقد حاول الفنان أن يضع فيها بعض اللمسات الفنية التي تعطيها ذلك البعد كالعوينات (oeuillets) والتسنين، (شكل 20 ـ 16) .

استعملت المروحة المتناظرة البسيطة بأشكال عديدة وصور متنوعة تعكس مدى ثراء هذا العنصر في ذلك العصر ومدى خصوبة خيال فنانيه بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة. و تعتبر هذه المروحة من العناصر المفضلة لدى فناني القرن الخامس الهجري سواء في العصر الحمادي أم في العصر المرابطي. والمروحة المزدوجة المضلعة التي تتميز خاصة بوجود أسنان على شكل أصابع تذكرنا بنظيرتها في الفن الأموي بالأندلس وخاصة في جامع قرطبة بتلك التي تزين بعض تحف مدينة الزهراء .

ويتجلى ذلك أكثر في شكل هذا النوع من المراوح المنقوشة على منبر جامع ندرومة وتلك التي تزين إحدى الحشوات الجصية للجامع الكبير بتلمسان. ولعل هناك ما يبرر وجود هذا النوع من المراوح في الزخرفة المرابطية بالنظر إلى الخلفية التاريخية والامتداد السياسي والجغرافي لهذه الدولة، لذلك يعتقد مارسي أن هذه المروحة مستوحاة من ورقة الأكانتس وورقة العنب الرومانية والبيزنطية وحتى القوطية فالفنان الأندلسي في عهد الخلافة الأموية عاش في محيط توفرت فيه هذه العناصر سواء البيزنطية الآتية من بلاد ما بين النهرين مع الوافدين من هناك، أم الرومانية والقوطية (24) التي كانت مصدر إلهام الفنان الأندلسي والتي استخرج منها هذه المروحة المحورة التي تتميز بالتضليع المنفذ بطريقة الحز، عكس

التخطيط المزدوج الذي ظهر في القلعة والذي من مميزاته الحفر أو النقش المائل لغرض التجسيم.

ويعتقد "مارسي" أن تأثر الفنان الأندلسي بورقة العنب والأكانتس الرومانية وغيرها كان عن غير قصد منه وإنما جاءت بصورة عفوية لا غير.

إن استعمال التضليع في المراوح وكذلك الدوائر الصغيرة التي تشبه العين بداخل هذه التضليعات التي يحاكي شكلها شكل الأصابع شائعة الاستعمال في الفن المغربي الأندلسي كانت بدايتها منذ أوائل القرن الخامس الهجري الحادي عشر ميلادي[25].

ثم أخذت المروحة في العصر الزياني والمريني أشكالا كثيرة ومتعددة، كما عرفت في هذه الفترة أيضا استعمالا مكثفا من طرف الفنانين ولاسيما في الأشرطة الكتابية الجصية التي كانت أرضياتها مزدانة بالزخرفة النباتية احتلت فيها المروحة بمختلف أنواعها وأشكالها الجانب الأكبر من هذه الزخارف، وقد تطورت المروحة في القرنين السابع والثامن الهجريين (13- 14 م) وتعددت أشكالها بالمقارنة مع العصر المرابطي و الحمادي. وتتميز مراوح هذين العصرين بالبساطة والمرونة والليونة كما أنها أصبحت عنصرا أكثر استعراضيا وزخرفيا، إذ ابتعدت أكثر فأكثر عن شكلها المعتاد [26]. ولم تظهر في أشرطة هذه الفترة إلا ببتلتين بنوعيهما المتناظرتين وغير المتناظرتين كما استخدمت أيضا المروحة الملساء والمضلعة جنبا إلى جنب في الأشرطة الكتابية لمحراب جامع سيدي أبي الحسن الزياني ومحراب سيدي أبي مدين المريني. وتتميز مروحة هذين العصرين بعدم تساوي البتلات عكس المروحة المرابطية، (شكل 20-14). يضاف أحيانا للبتلات أشكالا زخرفية على هيئة عقد

أو ورقات نباتية، على أن العوينات التي استعملت في العصر المرابطي لم تعرف الانتشار المنتظر كذلك الذي عرفته في الأندلس.

ج ـ المروحة الثلاثية : (شكل 21)

يعد هذا النوع من المراوح ببتلاتها الثلاث صورة متطورة لبعض الأنواع من المراوح المزدوجة غير المتساوية البتلات، وهي قليلة الاستعمال في الأشرطة الكتابية في المغرب الأوسط عكس المروحة المزدوجة التي وظفت توضيفا واسعا ومكثفا في الحروف وفي الأشرطة على السواء.

لقد أضيف لهذه المروحة بتلة ثالثة أخذت شكل قوس مدببة في غالب الأحيان، فتوسطت البتلتين الأصليتين المتعاكستين، مما أعطاها شكلا قريب الشبه بشكل الزهرة ذات الثلاث فصوص، لو لم تمدد أحدى بتلاتها بصورة أكبر من الأولى الأمر الذي أفقدها التناظر والتساوي وبذلك ابتعدت عن شكل الزهرة (شكل 21 ـ 1 ، 2 ، 3 ، 4).

لم تعرف المروحة الثلاثية ذلك الاستعمال الواسع الذي عرفته المروحة المزدوجة في زخرفة الخط الكوفي الحمادي، ولم تسجل حضورها في هذا المجال إلا في كتابات القرن السادس الهجري . وأما كتابات القرن الخامس الهجري فقد وظف فيها المروحة المزدوجة فقط إلى جانب الغصينات والفروع التي كانت من بين العناصر المفضلة لدى الفنان الحمادي. وأما في العصر المرابطي فقد كادت المروحة المزدوجة أن تختفي تماما مقارنة بالعصر الحمادي، بينما غابت كعنصر زخرفي في الأشرطة الكتابية التي ترجع إلى العصر الزياني والعصر المريني.

لقد استعملت المروحة الثلاثية في ملء المساحات الخالية من الحروف الكتابية في القرن الرابع الهجري(10م) في الأشرطة الكتابية لمدينة سدراتة التي كانت تنبعث من فرع ينطلق في الغالب من الحد العلوي للشريط الكتابي لتتدلى منه المروحة شاغلة بذلك الفراغ الذي لم تصله الحروف. على أن قلة الكتابات في هذا العصر لا تسمح بتكوين فكرة واضحة على هذا العنصر الزخرفي في الأشرطة الكتابية، مع أنها استعملت ضمن الزخارف النباتية في الفن السدراتي.

هذا و يلاحظ أن مجال استعمالها في العصر الحمادي قد تعدد بصورة ملحوظة، فإلى جانب توظيفها في المساحات الخالية من الحروف، توصل أحيانا بالحروف لتتوج هامات الصواعد الطويلة والقصيرة تارة وعراقات الحروف النازلة والإشالات أو الشكلات تارة أخرى [27]. وقد احتفظت في العصر المرابطي بنفس الوظيفة الأولى واستعملت لنفس الغرض في ملء المساحات الخالية، كما أصبحت تشكل مع بقية العناصر الزخرفية الأخرى أرضية أو خلفية نباتية للكتابة.

نقشت هذه المروحة على مواد مختلفة، في الأشرطة الكتابية المنقوشة على الرخام وعلى الحجر وعلى الجص في العصر الحمادي، أدمجت ضمن عناصر نباتية أخرى في تشكيلات زخرفية جميلة، كما وجدت أيضا على البلاطات الخزفية وعلى الخزف وعلى الفخار وعلى مواد معدنية من العصر نفسه.

ويعتقد أن ظهور المروحة الثلاثية يعود على الأرجح إلى أوائل القرن الثالث الهجري (9 م) مع الورقة المزدوجة في هامات الحروف ونهاياتها [28]. كما يرجح أول ظهور لها في بلاد المغرب على أكثر تقدير،و في حدود ما توفر من معلومات، إلى العصر الفاطمي، حيث عثر في مدينة صبرة الفاطمية على قطعة جصية مزينة بزخارف نباتية يوجد من ضمنها المروحة الثلاثية [29].

كما وجدت أيضا ضمن الزخرفة النباتية الفاطمية في جامع الحاكم، وفي قصر العزيز بالله على لوحة خشبية [30] ثم وجدت في القرن الرابع الهجري من بين الظواهر الزخرفية الأساسية في الخط الكوفي في كتابات مدينة القيروان بتونس [31].

وقد بدأت المروحة الثلاثية في الكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط بأسلوبها البسيط الأملس قبل أن تنتقل في مرحلة ثانية إلى أسلوب التخطيط المزدوج في نهاية العصر الحمادي، وقبل أن تتطور مرة أخرى إلى أسلوب الحز أو بما يعرف بأسلوب التضليع في العصر المرابطي.

إن المتفحص للمروحة الثلاثية في العصر الحمادي خلال القرن السادس الهجري (12م) سوف لن يجد أية صعوبة في إدراك التشابه وعدم الاختلاف بين هذه المروحة وبين مروحة القرن الرابع الهجري التي أمدتنا بها مدينة سدراتة، ولعل الفرق الوحيد بينهما هو استدارة إحدى البتلات بشكل حلزوني في مروحة مدينة سدراتة مع مد بتلتها النهائية في وضعها الأولي بلا تناظروبروز الشحمة الوسطى بصورى أكبر (شكل21-1)، وهذا ما تفتقر إليه المروحة الحمادية.

في العصر الحمادي عرفت المروحة الثلاثية اتجاها غير الذي عرفته مروحة القرن الرابع الهجري، إذ أصبحت أكثر تعقيدا وتركيبا، كما كان الحال بالنسبة للمروحة المزدوجة، وقد عرفت المروحة الثلاثية في هذا العصر أشكالا وصورا متنوعة، اتجه بها الفنان أكثر إلى أسلوب التحوير مبتعدا بذلك عن محاكاة الطبيعة والواقع، وانتقل بها أحيانا في بعض اعماله خاصة في الأشرطة الكتابية إلى أشكال تشبه أعضاء حيوانية، حيث تحولت إلى ما يشبه المروحة المجنحة [32] ، كانت تتوج نهاية بعض الحروف كحرف الميم والنون في كتابة شاهد "أبي بكر بن

يوسف"(512 هـ/ 1118 م). وتظهر صورة إحدى المراوح المركبة في صورة غير تناظرية على هيئة أجنحة الطير، إحداهما على يمين الساق وهي ثنائية البتلات و الأخرى على يساره تتكون من ثلاثة بتلات تشبه إلى حد كبير أجنحة الطير (شكل 21 ـ 2) تتوسطهما شحمة يخترقها ثقب لوزي الشكل، حيث تختفي هذه الأخيرة في صورة لمروحة معاصرة لها من نفس الشاهد، وأبقي على جناحين أو مروحتين متناظرتين، تتشكل كل منهما من ثلاثية بتلات (شكل 21 ـ 3).

ومن تعدد الصور في العصر الحمادي أمدتنا نفس الكتابة بصورة ثالثة لمروحة ثلاثية، تتميز عن سابقاتها بعدم التكافؤ وعدم التناسب بين بتلاتها وخاصة الأولى والأخيرة حيث يلاحظ امتداد مبالغ فيه للبتلة الأمامية امتدادا لا يتناسب تماما مع المروحة الخلفية التي بدت أصغر حجم من الأولى مما أفقدها التوازن (شكل 12 ـ 4)، و تذكرنا صورة هذه المروحة بإحدى صور المروحة الأحادية التي نقشت على قطعة جصية من القرن الرابع الهجري (10 م) ترجع إلى العصر الزيري[33] . ونظرا لما بين هذين البتلتين من تشابه يمكن اعتبارها صورة متطورة للمروحة الأحادية كما تجدر الإشارة إلى أن بني خراسان بتونس استعملوا نفس المروحة الأحادية حيث وجدت على تاج يعود إلى ذلك العصر [34]. ويلاحظ فيهما ظهور معالم البتلة الخلفية باستدارة رجعة الورقة قليلا إلى الخلف(شكل20 ـ 6). هذا وتحسن الإشارة إلى أن المروحة الثلاثية عرفتها أيضا كتابات مدينة سفاقص [35] التي ترجع إلى نهاية القرن الرابع الهجري (10 م).

وبينما يتم استعراض النماذج المختلفة للمروحة الثلاثية في العصر الحمادي، لم يمدنا العصر المرابطي إلا بصورة واحدة لهذه المروحة. و تختلف المروحة المرابطية اختلافا واضحا مع المروحة الحمادية. ففي شريط جصي عليه كتابة

كوفية ترجع إلى عام (530 هـ/ 1136م). ظهر هذا النوع من المراوح بشكل غريب إلى حد ما عن المألوف بشكلها المغاير للمروحة الحمادية من جهة وبأسلوبها الفني من جهة أخرى، وهي تتشكل أساسا من مروحتين خلفيتين متناظرتين على هيئة فصين لوزيتي الشكل تنبثق من بينهما مروحة بحافة ذات أسنان غير متساوية تنتهي بنهاية تشبه رأس السنارة فضلا عن وجود عروق تنساب بداخل المروحة زادت من تجريدها (شكل21 ـ 5). و تعتبر في اعتقادي صورة متطورة للمروحة المرابطية المزدوجة المستوحاة كما سبقت الإشارة من ورقة العنب والأكانتس الإغريقية الرومانية.

د ـ الوريدات (شكل 21)

للأزهار مكانة جد محدودة ضمن الظواهر الزخرفية النباتية في الخط الكوفي بالمغرب الأوسط. وقد احتفظت لنا مختلف الكتابات الكوفية بالجزائر على مجموعة من الوريدات البسيطة تعود كلها إلى القرن الخامس الهجري (11 م)، واحدة أمدتنا بها كتابة شاهدية وجدت بضريح سيدي عقبة ترجع إلى العهد الزيري وأخرى من كتابة شاهدية من العصر الحمادي يرجع تاريخها إلى عام (488 هـ/ 1095 م). وقد نقشت على مادة الحجر شاغلة المساحات الخالية من الحروف، في وضعية منفصلة عنها تماما.

لم يعر الفنان الحمادي لهذا العنصر نفس الاهتمام الذي أولاه للمروحة، ولم يخصص له نفس المكانة التي خص بها العناصر الزخرفية التي استعملها لتزيين مختلف كتاباته ربما كان يرى أن طبيعة هذه الأزهار لا يتناسب شكلها وحجمها مع الأشرطة الكتابية لذلك حجم عن استعمالها، و لا غرابة إذن أن تستعمل في نطاق

محدود وضيق جدا، ليس في هذا العصر فحسب بل حتى في العصر الزيري والمرابطي والموحدي وغيرهما، مع التحفظ بسبب عدم توفر الكتابات بالأعداد الكافة للإقرار بحكم مطلق. ويعود أول استعمال لهذا النوع من الزخارف في الكتابات الكوفية في المغرب العربي إلى أواخر القرن الثالث الهجري (9 م) حيث ظهرت الوردة الرباعية لأول مرة في كتابة كوفية على شاهد قبر عثر عليه في مدينة القيروان (36) . ويبدو أن حظ هذه الوردة في كتابات القيروان وتونس وغيرها من مدن إفريقية ليس بأفضل من نظيرتها في العصر الحمادي.

وأما في المغرب الأوسط فقد ظهرت أول مرة في القرن الرابع الهجري في كتابة ضريح سيدي عقبة ببسكرة، بأسلوب تجريدي واضح، وتتكون من أربعة بتلات أو فصوص أحادية المركز، عبارة عن مقطع عرضي لزهرة، دائرية المركز (شكل21-6) ينساب بداخل البتلات الداخلية عروق عبارة عن تهشيرات تشبه حراشيف السمكة، ثم يأتي غطاء آخر خارجي ليغطي البتلات الداخلية، ويقع الكل بداخل إطار مربع مزدوج التخطيط.

وعلى خلاف العصر الزيري بالجزائر الذي شهدنا في عهده الوردة الرباعية البتلات. فإن العصر الحمادي قد أمدنا إلى جانب الوردة الرباعية البسيطة بوردة ثلاثية البتلات من كتابة شاهدية مؤرخة في عام 488 هـ، على هيئة أوراق النفل (Trefle) (شكل88-7-8) تنطلق من مركز واحد ثلاثي الرؤوس، يمثل كل رأس من رؤوسه بداية لانطلاق إحدى بتلاته الثلاث. إلى جانب الوردة الثلاثية عرف هذا العصر أيضا الوردة الرباعية المتحدة المركز التي تشبه سابقتها شبها تماثليا. وزيادة على الثلاثية والربعاية وجدت إلى جانبهما صورة أخرى لوردة أكثر تحويرا وبعدا عن الواقع من غيرها، على هيأة نجم خماسي الرؤوس تشبه شكل نجم البحر

(شكل 21 ـ 9)، ومن مميزات هذه الوردة بتلاتها المدببة التي تشبه كثيرا رؤوس المثلث، مع الإشارة أن هذه الوريدات تتسم بالجمود من جهة، ويغلب عليها الأسلوب الهندسي من جهة ثانية، وذلك لتجريدها تماما من صورتها الطبيعية عكس الوريدة السدراتية التي تظهر فيها بعض المحاولات لإعطائها صورة أقرب من الطبيعة بإدخال أسلوب التضليع الذي أعطاها نوعا من الحيوية و قربها أكثر من الواقع والطبيعة .

هـ ـ الغصينات و الفروع : (شكل 21)

استخدمت الأغصان و الفروع ضمن الظواهر الزخرفية النباتية في الخط الكوفي في المغرب الأوسط في مختلف العصور بدء من القرن الرابع الهجري في أشرطة كتابية منقوشة عثر على إحداها في مدينة سدراته والأخرى من مدينة باغاي .

وقد كان استخدام هذا النوع من العناصر محدودا في العصر الحمادي في كتابات القرن الخامس الهجري (11م) ثم أنتشر استخدامه على أشرطة القرن السادس (12 م) بشكل أوسع بأسلوبيه الأملس و المضلع كما تعكسه كتابة الشيخ الزغلي [37] . وتعتبر الأغصان والفروع من العناصر الأساسية في الزخرفة الكوفية الحمادية، حيث تبرز كتشكيلة أساسية وكقاعدة لبقية المكونات الأخرى التي تنبثق منها الورقة والمروحة و الثمار وما إلى ذلك، وقد كانت تظهر في أشرطة القرن الرابع الهجري وحتى الخامس من نفس القرن في أشكالها البسيطة القريبة من الواقع محاكية الطبيعة، تنطلق تارة من الحد العلوي وأخرى من الخط القاعدي لتنبثق منها أوراقا ومراوح وأزهارا وثمارا وبراعم، وأحينا تنطلق من رؤوس الحروف أو من أحد

أجزائها وتتفرع عبر المساحات الشاغرة مغطية المساحة الشاغرة حينا آخر وهكذا تزداد أهميتها في القرن السادس الهجري على الأشرطة الكوفية فأخذت تشكيلات متنوعة كالحلقات والخطوط المنحنية سواء في كتابات بجاية الحمادية أم في كتابات بجاية الموحدية.

وبينما كان لهذا العنصر أهمية ومكانة ضمن الزخارف بصوره القريبة من الواقع في العصر الحمادي والموحدي، فقد غدا في العصر المرابطي والزياني والمريني عبارة عن خط رفيع وذلك في معظم كتابات هذين العصرين ، إلا في كتابة المرابطين في كوة محراب الجامع الكبير بتلمسان، حيث يظهر هناك بشكله الطبيعي الذي يماثل نظيره في العصر الحمادي وأما في بقية الأشرطة فقد استعمل بصفة خاصة كخلفية أو كأرضية مجردة للكتابة (38) التي تنبعث من حروفها المراوح التي تنتشر عبر المساحات الخالية . كما استمر استخدامه بنفس الكيفية والأسلوب في القرنين السابع والثامن الهجريين في كتابات تلمسان الزيانية و كذلك المرينية.

وأما مجال استخدامه فقد تجسد على مختلف المواد المستخدمة في العصر الحمادي حيث يتواجد على الرخام وعلى الحجر وعلى الجص، هذه المادة الأخيرة التي استخدمت بكثرة في فنون سدراتة وفي فنون المرابطين والزيانيين والمرينيين لا سيما في تزيين العمائر الدينية كالمساجد والأضرحة والقصور .

وقد كانت الغصينات في فنون مدينة سدراتة تتميز بالحركة والليونة والرشاقة، وهي ملساء ناعمة تنبعث من الحد العلوي للشريط ثم تنبثق منها في غالب الأحيان ورقة أو ورقتين قبل أن تتوج بمراوح تعكس في ذات الوقت مستوى رقي الفن السدراتي عامة وفن تشكيل الأغصان وتوظيفها مع الكتابة بكل تناسق جيد (شكل21 ـ 1). بينما يبدو الغصن الحمادي في نهاية القرن الخامس الهجري

(488 هـ/1095 م) نوعا ما فضا وخشنا وأجلفا يفتقر إلى الحركة وتنقصه الدقة و الإتقان في التنفيذ (شكل21 ـ 10) تنبثق منه أوراق وبراعم ومراوح. على أن توظيف هذا النوع من الغصينات الغليظة المجردة ظل متواصلا في بعض الأشرطة الكتابية التي ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري (12 م) من ذلك أمدتنا كتابة عبد الله الدكمي (533 هـ/ 1139 م) بنموذج من هذا العنصر الزخرفي الذي تجلى فيه نزوع الفنان وميله إلى التجريد والتقليد (شكل 21 ـ11) رغم محاولة الفنان المحتشمة إعطائه شيئا من الواقعية من خلال تلك الأسنان التي تشبه الأوراق أو الأشواك. ثم ازداد بعد ذلك مجال استعمال الأغصان وأصبح يغطي معظم مساحة الأشرطة الكتابية كما أصبحت للأغصان فروع نباتية تنبثق منها وتتفرع في كل اتجاه ومكان (شكل 21 ـ 12)، منطلقة من حدي الأشرطة حينا ومن الحروف أحيانا أخرى. حيث تبدأ التشكيلة الزخرفية النباتية بغصن واحد ينبعث من بداية الشريط تتفرع منه أفنان ومراوح لتنتشر عبر مساحة الشريط الكتابي متخللة الحروف الصاعدة والمستلقية والنازلة كما هو الحال في كتابة الشيخ الزغلي وكتابة الجامع الكبير بتلمسان وسيدي أبي الحسن وسيدي أبي مدين.

وقد وزعت هذه الأغصان والفروع والأفنان بشكل متناسب ومتوازن ومتناسق عاكسة بذلك مهارة الفنان وبراعته الإبداعية ومبرزة حسه الفني المرهف الذي استطاع بفضل موهبته أن يجعل من هذه العناصر المختلفة أي الحرف والغصن والأوراق أو المراوح كلا متكاملا ومتوازنا ومتناسقا سواء في العصر الحمادي أم في كتابات المرابطين المعاصرة لها أم في كتابات الزيانيين والمرينيين .

وتزداد أهميتها بوضوح أكثر في بعض التشكيلات الزخرفية المعقدة التي نفذت بعناية وكأنها خضعت مسبقا لدراسة فنية وهندسية خاصة، لإخراجها على هذا النحو من الإتقان وبهذه الصورة الجمالية حيث سمحت لها طراوة وليونة الفروع والأفنان الفرعية من الانتشار الواسع عبر أرجاء مساحة الأشرطة الكتابية في انحناءات وحلقات متداخلة ومتشابكة بأسلوب فني متناسقة ومتناسب (شكل 21ـ 15،14،12)، تنبعث منها ورقات وبراعم وثمار وأزهار متنوعة تعبر عن اطلاعه الواسع على عالم النباتات كما بدت فيها الحركة و الحيوية من خلال بعض اللمسات الفنية والأساليب التقنية المستعملة كالتخطيط المزدوج (شكل 21 ـ 12) مما أعطاها الواقعية والحيوية لاسيما التشكيلة الزخرفية الحمادية (شكل 21 ـ 15) والمرابطية (شكل 21 ـ 14)حيث صارت ترى وكأنها لوحة حقيقية مفعمة بالنشاط والحيوية.

ومن مظاهر اهتمام الفنان بهذا العنصر الزخرفي أيضا ، ما لحق به من تطوير في الجانب التقني أو في الجانب الوظيفي. فمن ناحية الأسلوب يلاحظ تعدد الأساليب الفنية المستعملة كأسلوب التخطيط المزدوج أو التضليع في العصرين الحمادي والمرابطي. (شكل 21ـ 12) وأما الجانب الوظيفي فقد لوحظ من خلال الشواهد المادية تعدد استعمال الأغصان وتوظيفها ليس فقط في ملء الفراغات وإنما انتقل استعمالها إلى الأطر التي تحيط بها وخاصة في بعض الشواهد الحمادية (شكل 21 ـ 13)، ومن دلائل ذلك الاهتمام الجديد أن وظفت لتزيين أطر الأشرطة الكتابية على صورة لولبية الشكل أو في خط منحني متعاكس تنبعث منها وريقات أو مراوح مزدوجة أو ثلاثية من حين لآخر كما يوضحه الشكل السابق الذكر الذي يرجع تاريخه إلى القرن الخامس. وتحسن الإشارة إلى أن استخدام الأغصان في هذا

المجال في المغرب الأوسط جاء متأخرا بفترة زمنية قليلة عن مدن إفرقية التي كانت السباقة إلى ذلك وخاصة مدينة القيروان(39) ، حيث وجد على أحد أشرطة الكتابات الكوفية في مكتبة جامع القيروان التي يرجع تاريخها إلى عام (410 هـ/ 1009 م).

كما وظفه أيضا الفاطميون قبل ذلك في جامع "الحاكم" الذي يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الرابع الهجري بمصر [40]. إن هذا الأسلوب الجديد الذي ألحق بالغصن على غرار بقية العناصر الزخرفية الأخرى كالمروحة والورقة وغيرها يبدو ظهوره متزامنا لظهور الكتابات الكوفية الحمادية. وإن كنا لا نملك بالضبط تاريخ بداية استخدامه والمكان الذي ظهر فيه لأول مرة في هذا العصر إلا أن هناك أدلة مادية تشير إلى أن مدينة القيروان الزيرية ومصر الفاطمية استخدمته قبل ظهوره في المغرب الأوسط سواء في مدينة القلعة أم في بجاية غير أن بعض المؤشرات التاريخية والفنية تدعو للاعتقاد بأن ظهوره في المغرب الأوسط لم يكن في القرن السادس الهجري أو في أواخر القرن الخامس الهجري على أكثر تقدير إذا ما أخذنا بعين الاعتبار بعض الحروف التي احتفظت بها قطع من الحجر والرخام عثر عليها في القلعة كالإفريز الذي عثر عليه في قصر المنار والذي يرجع تاريخه إلى بداية القرن الخامس الهجري.

و- الزهريات (شكل 22)

عرفت الزهريات استخداما واسع المجال في تزيين الأشرطة الكوفية الحمادية وخاصة تلك التي ترجع إلى القرن السادس الهجري (12 م)، في حين لم يستخدم في الأشرطة المرابطية بنفس الكثافة وبنفس التنوع الذي عرفه العصر الحمادي. كما كان استخدامها قليلا كذلك في العصر الزياني والعصر المريني في القرنين السابع

والثامن الهجريين، إذ لم يكن لهذا العنصر على ما يبدو امكانة تستحق الذكر من طرف الفنانين ضمن الظواهر الزخرفية في الخط الكوفي في ذلك العصر، ويبدو أن اهتمامهم انصب أكثر على المراوح التي عرفت في عهدهم عصرها الذهبي كما تبينه مختلف الأعمال التي ترجع إلى تلك الفترة، ويذكر أن الزهريات استخدمت في كتابات الفاطميين بتونس وفي كتابات الزيريين في نفس المدينة (41).

وتتميز معظم الزهريات بأسلوبها المحور الذي يعتمد على الإبداع الخيالي المستلهم من الواقع المحيط ببيئة الفنان، فهو إذن أسلوب يحاكي الطبيعة بأسلوب تجريدي مجسد على كل المواد التي كانت في متناول يد الفنان كالحجر والرخام والجص والخزف والبلاطات الخزفية وعلى الخشب و المعادن الخ..

لقد تطورت الزهريات بأشكال متنوعة في مختلف العصور ولاسيما في العصر الحمادي.كان تطورها على أوجه وصور عديدة فمنها البسيطة المتناظرة ذات ثلاثة فصوص وهي الأكثر انتشارا في الكتابات الحمادية وكذلك في الأشرطة التي غالبا ما تستعمل كخاتمة أو كنهاية للفاسقين متلاصقين (شكل21 ـ 12، 15)، وتعود أقدم الزهريات التي وصلتنا إلى القرن الرابع الهجري (10 م) من مدينة سدراته نقشت على قطعة من الجص تحمل كتابة كوفية، تبدو الزهرية وكأنها برعم شبه دائري، لم ينضج بعد، تظهر البتلتان الجانبيتان وكأنهما لفتين تنطلق منها البتلة الوسطى كرأس السهم (شكل 22 ـ 1).

وفي العصر الحمادي عرفت الزهرية تطورا لافتا للانتباه، أكثرها وفرة واستعمالا هي الزهرية المتناظرة ذات ثلاثة فصوص أبسطها ثلاثة صور أو نماذج للمروحة الحمادية من النصف الثاني للقرن الخامس الهجري إحداها من كتابة تسجيلية على الجص مؤرخة في عام (455هـ/ 1011 م) تتجلى فيها مظاهر التطور الذي حصل على

هذا العنصر الزخرفي منذ القرن الرابع الهجري حيث تفتحت الزهرة واعتدلت بتلاتها الثلاث فتحررت من ذلك الغلاف الذي كان يشد وثاقها في القرن الماضي، وخاصة الوضع التناظري للبتلتين الجانبيتين (شكل 22-2)، كما يمكن ملاحظة التطور الذي عرفه أيضا ساق الزهرية الذي صار أكثر رشاقة بفضل اتجاهه المموج وخطه الرفيع الذي صار أقرب للطبيعة مما كان عليه.

ولكن هذه الصورة سرعان ما تغيرت إلى الشكل الهندسي في نهاية القرن نفسه، فصارت قاعدتها مدببة عبارة عن رأس مثلث بينما حافظت بتلاتها الجانبيتين على تماثلهما واستوت البتلة أو الفص الأوسط (شكل 22 - 3) . ومن مظاهر التغيير الذي ما انفكت تعرفه الزهرية في هذا القرن (شكل22 - 4) وخاصة على مستوى البتلات بالرغم من حفاظها على الخصائص السابقة كالتناظر والرأس السهمي للبتلة الوسطى التي تتشابه مع رقم 2. فلعل أهم هذه المظاهر تبرز أكثر على مستوى اتجاه رأسي البتلتين الجانبيتين اللتان صارتا تتجهان أكثر نحو الأسفل أي في اتجاه عمودي وكأنها في حالة ذبول،ليزداد هذا العقف في زهريات بداية القرن السادس الهجري رغم عدم التناسب وعدم التوازن في البتلات (شكل 22 - 9 ، 13). والجدير بالملاحظة أن هذا النوع من الزهريات المعقوفة الرأس إلى الأسفل كثيرة الاستعمال في ذلك العصر خاصة في العمارة الحمادية بالقلعة وحتى الزيرية بالقيروان[42] والفاطمية بمصر كمسجد الحاكم بأمر الله.

وهناك الكثير من النماذج العديدة لهذا العنصر الزخرفي تعد بمثابة محطات أو علامات أساسية لتطور الزهرية نحو المروحة [43] ،انطلاقا من مدخل قوس الساق لتنحني بشدة نحو الداخل آخذة شكل المروحة بنهايات مزدوجة البتلات عديمة

التناظر وشحمة وسطية تذكرنا بنظيرتها في بعض الشواهد الموشورية الزيرية بالقيروان التي تعود إلى بداية القرن الخامس الهجري.

على أن اللافت للانتباه هو ازدياد اهتمام الفنان الحمادي بالزهريات وإدخال الكثير من التجديدات والتطورات على هذا العنصر فخلال القرن السادس الهجري (12 م) تعددت أشكالها و تنوعت صورها على يد فناني بجاية خاصة الذين أعطوا لهذا العنصر اتجاها جديدا تمثل في إدخال الأسلوب التركيبي والتخطيط المزدوج سواء بالشطف المائل لإبراز الزخرف وتجسيمه أم بأسلوب الحز.

وقد أعطتنا كتابة أبي بكر بن يوسف (512 هـ/ 118 م) عدة نماذج من هذا النوع معظمها متشابها مع بعضه البعض، والكثير منها ينبعث من صلب الحروف عبر ساق يصل الحرف بالزهرية. ويبدو أن الفنان الذي قام بنقش هذه العناصر المركبة كان على درجة عالية من الخيال، وكان يتمتع أيضا بذوق فني عال جدا، لذلك أطلق العنان لخياله ليضيف إليها لمسات فنية جديدة رغم حفاظها على نفس الخصائص والمميزات القديمة كالتناظر وغيرها. ومن جملة الإضافات الجديدة على الزهرية هي أنها أصبحت تنطلق من مروحة مزدوجة عبر ساق غليظ يقطعه معين أو ورقتين متناظرتين ثم تأتي الزهرية التي تأخذ أشكالا عدة.

(شكل 22 ـ 5، 6) ويلاحظ أن شكل الزهرية في هذه الصور صار يقترب أكثر إلى الصور الحيوانية ويغلب عليها طابع التجريد. كما يعد التناظر والتقابل من أهم السّمات الأساسية التي اعتمد عليها الفنان في تنفيذ هذا الفصيل من الزهريات من أجل إحداث التناسب والتوازن وإضفاء الذوق الجمالي على الزخرف. كما يلاحظ

أيضا إدخال أسلوب التفريغ لأول مرة في هذه الزخارف وذلك في البتلة الوسطى وكذلك في وسط المعين (شكل 22 ـ 5). ويذكر أن هذا الأسلوب الأخير إضافة إلى الشكل المثلثي للزهرية ظهرا مع أواخر القرن الرابع الهجري في كتابات القيروان في تونس (44) وكتابات مسجد المنستير (45) كما عرف الفن الفاطمي أسلوب التفريغ منذ أواخر القرن الرابع الهجري في مسجد الحاكم في مصر(46).

وفي صورة أخرى من نفس العصر ومن نفس الشاهد (شكل 22 ـ 7) أصبحت التشكيلة الزخرفية للزهرية تنطلق كما سبقت الإشارة إلى ذلك من ساقين متلاصقين انطلاقا من شكل زخرفي على هيأة قلب ينتهي بزهرية ثلاثية البتلات أوسطها لوزية مفرغة.

ثم ازداد تطور شكل الزهرية وازدادت محاولات التطوير والتحسين عليها في هذا القرن لتزداد تجريدا باستعمال أسلوب التخطيط المزدوج سواء عن طريق تجسيم الصورة بالشطف أو الحفر المائل (شكل22 ـ 10) أو بأسلوب الحز (شكل 22 ـ 11، 12)،وفي كلا الحالتين كان المبتغى الأساسي من استعمال هذا الأسلوب هو إبراز الصورة الخارجية للزهيرة ولفصوصها حتى يوحي للناظر أنه أمام صورة حقيقية، وهكذا صارت معالم وعروق البتلات تشكل بأسلوب حلزوني جريا مع شكل البتلة (شكل 22 ـ 11). وقد استخدم هذا الأسلوب الأخير في الزهريات الزيرية في شريط كتابي بجامع سفاقس (47) مؤرخ عام (478 هـ/ 1085 م). ورغم ما أصابها من تغيير في هذا العصر الحمادي فإن الصورة العامة للزهرية حافظت على صورتها الأولية مع إضافة عنصر جديد تمثل في ورقتين أو مروحة تفصل بين الفصين الجانبين والفص الثالث الأوسط في إحدى هذه النماذج الحمادية من بجاية (شكل 22 ـ 10).

وفي العصر المرابطي استخدم فنانو هذا العصر زهريات تختلف عن زهريات الحماديين شكلا وتنفيذا إذ تتميز ببتلتين جانبيتين مفرغتين وببتلة وسطى مضلعة أو مسننة و مفرغة معا مستوحاة من ورقة العنب(شكل 22ـ15)، ومن مميزاتها أيضا التناظر والتناسب بين مختلف أجزائها .

وخلال القرن الثامن الهجري، حدث تغيير ملحوظ في شكل الزهرية في العصر المريني وعادت لها الصورة الأولية ذات الشكل الهندسي الذي يشبه رأس المثلث، كما أصبحت البتلة الوسطى تمدد تمديدا ملحوظا في صورة سهم منحني. وأما البتلتين الجانبيتين فقد فقدتا تناظرهما ولم يعودا متماثلين كما كانا في السابق (شكل 22ـ16)، كما يلاحظ أيضا وجود خط محوري يفصل بين البتلتين، وغدا هذا النوع من الأشكال المفضلة في العصر المريني بأسلوبيه الأملس والمضلع. وشاع استخدامه في هذا العصر سواء في الأشرطة الكوفية أو في الأشرطة الزخرفية النباتية في المساجد والمدارس وفي الأضرحة. ويمكن مقارنة هذا الشكل بإحدى الزهريات الحمادية من بجاية (شكل 22ـ 8) منقوشة على شاهد قبر مؤرخ في عام (533 هـ/ 1139 م) يمكن اعتبار نموذج بجاية المنطلق الأول لمثل هذا النوع من الزهريات في المغرب الأوسط.

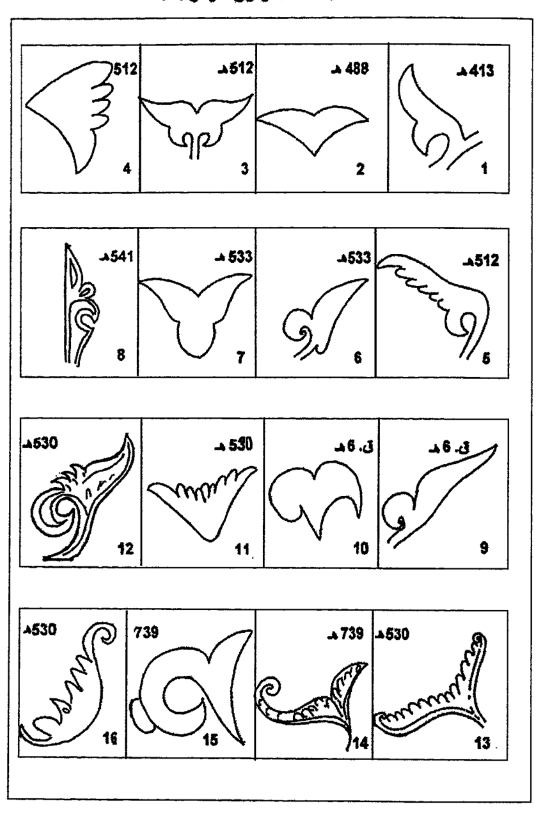
ي ـ زخارف نباتية متنوعة : (شكل 23)

. تضمنت الزخرفة النباتية إلى جانب ما تضمنته من العناصر التي سبق ذكرها ودراستها عناصر زخرفية أخرى متنوعة ومتعددة،ذات أهمية بالغة للدراسة منها ما هو موجود ضمن الظواهر الزخرفية التي تضمنتها أشرطة الكتابة والبعض الآخر استخدم لتزيين وتنميق الشواهد، و تكررت هذه الصور على شكل أشرطة وعناصر

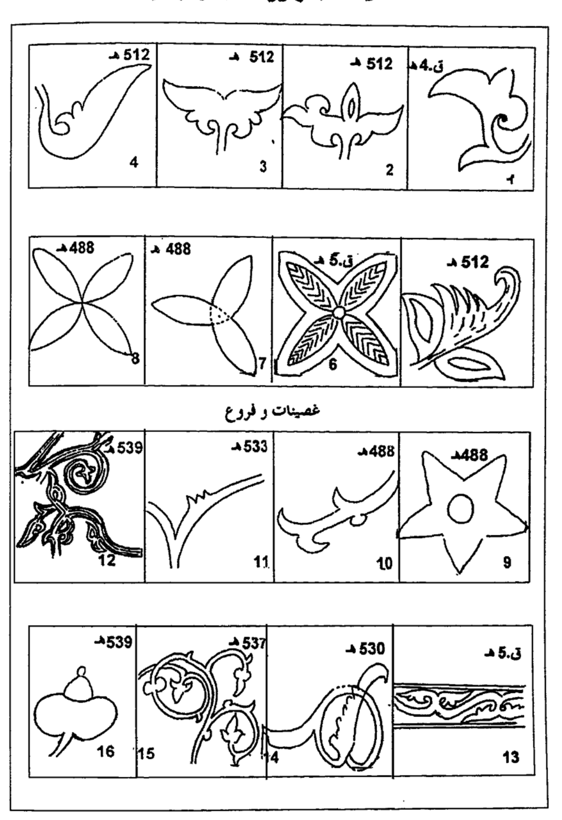
معزولة تزين مختلف واجهات الشواهد ولاسيما الواجهات الأمامية منها. وتتمثل هذه العناصر في أشكال نباتية في مجملها كالفطريات (شكل23 ـ 3) وبراعم أو ثمرات يصعب تحديد هويتها تشبه إلى حد قريب شكل حبة طماطم يعلوها غطاء مخروطي الشكل يتوّجه بروز يذكرنا بغطاء الأباريق (شكل23 ـ 4)، كانت هذه العناصر تزين شاهد قبر من الرخام يعود تاريخه إلى العصر الحمادي (533 هـ/ 1139 م)، ومن ضمن ما وظف من ثمار في الزخرفة نذكر ثمار كيزان الصنوبر التي سجلت حضورا مكثفا في العصر المرابطي وهي تتواجد ضمن التشكيلات الزخرفية على الأشرطة الجصية (شكل 23 ـ 6)، كما توجد أشكال زخرفية أخرى هي أقرب للأشكال العضوية منها إلى الأشكال النباتية تشبه إلى حدما شكل القلب، و تضم هذه الأشكال بداخلها زهيرات ثلاثية البتلات وظفت إما في أشرطة على هيأة حلقات متواصلة تزين سطوح الشواهد الحمادية، أو تزين الأركان المثلثية الجانبية لبعض الشواهد وهي عبارة عن صورة لقلب بداخله زهرية بتلاتها الجانبيتان معقوفتان بشكل حلزوني نحو الأسفل بينما توج الفص الأوسط بثقب لوزي الشكل، فيما هناك زوائد عبارة عن رؤوس مراوح بين التلتين الجانبيتين والوسطى تنبيئ بظهور الزهرية الخماسية البتلات (شكل 23 ـ 12، 13)، على أن هذه الزهرية ليست بغريبة عن الفن الفاطمي، إذ يوجد ما يماثلها في زخرفة كتابات القيروان وكذلك في الزخرفة التي تزين مئذنة جامع الحاكم منذ نهاية القرن الرابع الهجري [48]. ومن مظاهر التعدد في العصر الحمادي فضلا عن الأشكال والصور السالفة الذكر يلاحظ وجود أشكالا زخرفية أخرى من نفس العصر تعكس مدى التعدد والتنوع أبرزها تشكيلة زخرفية على شكل زهرية (شكل23 ـ 10). بجانب الورقة المحورة (شكل 23ـ7).

إلى جانب ذلك يسجل حضور بعض التشكيلات الزخرفية النباتية التي يقترب شكلها أكثر بشكل بعض الحشرات كشكل الفراشة (شكل 23 ـ 11). وأما في العصر المريني فقد استخدم نوع خاص ومميز من النبات عبارة عن برعم مخطط تخرج منه ورقة تنتهي برأس معقوفة (شكل 23 ـ 9)، من كتابة جامع سيدي أبي مدين بتلمسان (739 هـ/ 1338م).

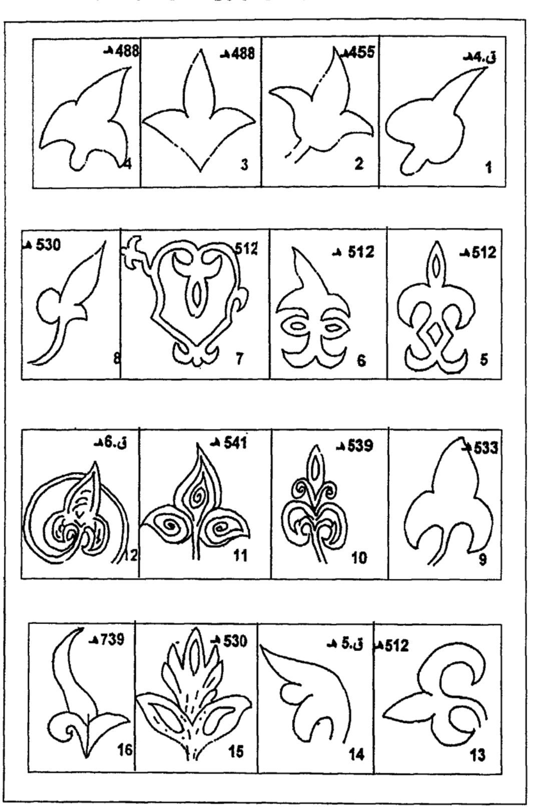
شكل: 20(مراوح مزدوجة)



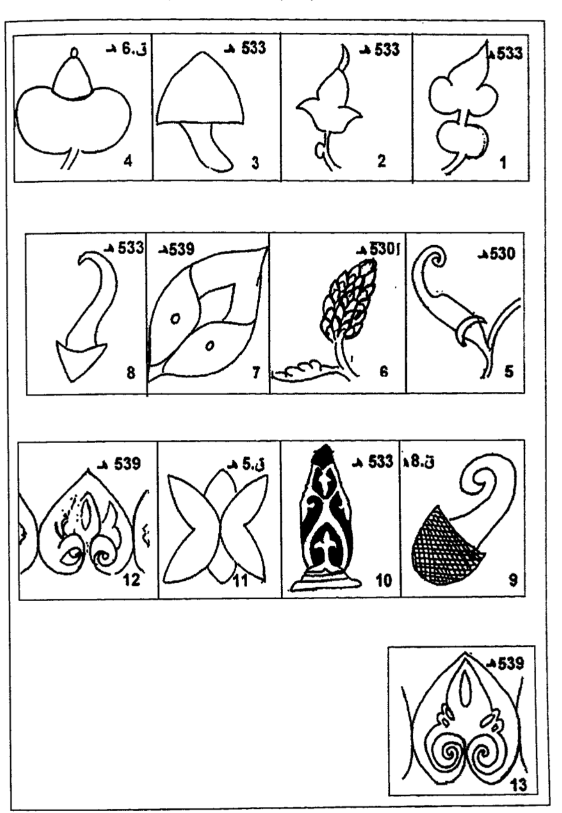
شكل:21 (مراوح قلاثية و أزهار)



شكل:22 (زهيرات و مراوح ثلاثية البتلات)



شكل:23 (زخارف نباتية متنوعة)



2 ـ العناصر الهندسية : (شكل 24)

خلاف اللزخرفة النباتية لم يأخذ العنصر الهندسي مكانته الطبيعية ضمن الزخرفة الإسلامية إلا بعد ظهور الدولة الفاطمية التي يرجع إليها الفضل في تحويل اتجاه هذا العنصر الزخرفي وإعطائه خصائص ومميزات عربية إسلامية، ومن ثم ابتكار أشكال هندسية جديدة كالمضلعات النجمية والأشرطة المتضافرة بأسلوب هندسي معقد على درجة عالية من الاتقان يعكس مهارة الفنان الفاطمي. ويعتقد مارسي [49] أن أسلوب التضفير ما هو إلا خلاصة لفترة طويلة من البحث والعمل في هذا المضمار.

استخدمت الأشكال الهندسية في المغرب الأوسط كعنصر زخرفي في العمارة والأشرطة الكتابية الكوفية وعلى شواهد القبور إما لتزيين الأشرطة وملء المساحات الخالية من الحروف أو لتزيين الحروف نفسها، حيث غالبا ماكانت هذه العناصر تزين صواعد الحروف أو عراقاتها ،و ابتداء من القرن السابع الهجري ازدادت أهميتها أكثر كظاهرة زخرفية في الخط الكوفي بالمغرب الأوسط وخاصة في العهد الزياني والمريني.

لم يكلف الفنان نفسه عناء البحث عن موضوعاته بعيدا عن بيئته والمحيط الذي يعيش فيه، بل استلهمها من وسطه المليء بالخطوط الهندسية التي تعد العنصر الأساسي لكل شكل هندسي مركب مهما بلغت درجة تعقيداته. وكما أن الخط أساسه الإنشائي هي النقطة التي يحدد بها المكان والزمان على السواء، فما كان على الفنان إذن إلا أن يوظف خياله في تطويع هذه الخطوط وإعطائها أشكالا وصورا مختلفة ومتنوعة منحنية ومنكسرة حينا ومتقاطعة ومتناظرة حينا آخر في قالب فني وجمالي بديع.

ويمكن تصنيف الموضوعات الهندسية بحسب وظيفتها إلى ثلاثة أصناف هي:

أ ـ زخرفة ملء الفراغات: (شكل 24)

وقد استعملت استعمالا محدودا وفي نطاق أضيق من العنصر النباتي، وخاصة في تزيين الأشرطة الكتابية في العصر الحمادي. كما ظهرت أهمية هذا العنصر أيضا في تزيين سطوح وجوانب الشواهد وتأطير الكتابات على شكل أشرطة وأطر متعددة الأشكال. ويرجع أول نموذج لهذا النوع من الزخرفة الهندسية إلى القرن الرابع الهجري، حفظته كتابات كوفية من مدينة سدراته وهو عبارة عن دائرتين مزدوجتي التخطيط و متحدتي المركز يربط بينهما خطان على شكل قناة (شكل 24 ـ 1) فقد كانت وظيفة هذه الدوائر كما سبقت الإشارة إلى ذلك هي ملء الفراغات في الشريط الكتابي لإيجاد التوازن وإحداث التناسق داخل الشريط، إلى جانب ذلك وجدت دوائر مفردة أو معزولة بداخل أشرطة كتابية . وأما إطار الشريط فقد زينه بالمربعات المجسمة والمكعبات (50) . وفي نهاية القرن (5 هـ/ 11 م) سجل اختفاء الأسلوب المزدوج من الدوائر بينما أبقي على الشكل العادي للدائرة وهو ما وجد في كتابة شاهدية حمادية مؤرخة في (488 هـ/ 1095 م) ، حيث وفق الفنان إلى حد ما في توزيعها توزيعا محكما في المساحات الخالية من الحروف وفي الشريط الكتابي أيضا (شكل 24 ـ 2) .

وفي أوائل القرن السادس الهجري (12 م) ازداد الاهتمام أكثر بهذا العنصر وتضاعف استخدامه في الأشرطة بأشكال وصور متعددة. فظهرت الأشكال البيضاوية التي يبدو أنها عوضت الدوائر في أشرطة هذا القرن (شكل 24 ـ 3) كما

ظهرت أيضا الأشكال المزواة التي تعتمد على الإنشاءات المنكسرة بواسطة خطوط مستقيمة كالمعينات المزدوجة المتجاورة التي يتصل بعضها ببعض وتتشابه في وضعها مع الدوائر المزدوجة التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري، التي أمدتنا بها كتابة شاهدية حمادية نقشت على الرخام مؤرخة في عام (512 هـ/ 1118 م)، ويظهر أن الفنان الحمادي أصبح يتجه أكثر فأكثر نحو الأشكال المزواة التي تعتمد على الخطوط والمستقيمات المنكسرة أكثر من الخطوط المنحنية، لذلك راح يعوض الدوائر بالمعينات المتجاورة والمزدوجة (شكل 24 ـ 4 ، 7) خلافا للفن السدراتي الذي اعتمد أكثر على الدوائر. ولعل أصدق ما يعكس هذا الاتجاه الجديد في الفن الهندسي الحمادي هي تلك الصور التي حفظتها بعض هذه الكتابات من هذا القرن كالمثلثات والمعينات المزدوجة التخطيط (شكل 42 ـ 5 ، 7) كما ظهر كذلك اتجاه جديد في هاته الفترة خاصة عند الفنان الحمادي تمثل في اقتباس بعض الأشكال النجمية المستوحاة من الظواهر الفلكية التي تعتبر جزء من محيطه الطبيعي، من ذلك جاءت النجمة الخماسية الأطراف التي شكلت بصورة رديئة تفتقر إلى الدقة والانتظام (شكل 24 ـ 6).

على أن هذه الأشكال الهندسية المتنوعة التي مرت بنا هي في حقيقة الأمر ليست جديدة في الكتابات الكوفية في المغرب وإنما سبق لمدينة القيروان أن وظفتها منذ وقت مبكر في الخط الكوفي وتتجلى في كثير من الكتابات الشاهدية التي ترجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري كالدائرة والشكل البيضاوي [51] .

ب ـ الزخرفة الهندسية المزينة للحروف: (شكل 25)

تتميز هذه الأشكال بشدة التنوع وكثرة التعدد والغنى سواء من حيث الأشكال أم المواضيع مما يدل على خصوبة الفكر لدى الفنان الجزائري في تلك العصور، ويعكس خصب خياله وما أبدعته أنامله من عناصر زخرفية هندسية ومعمارية وأخرى عضوية ونباتية محورة و مجردة من واقعها الطبيعي.

ومن ضمن ما وظفه الفنان الحمادي من ظواهر زخرفية هندسية لا سيما ما ألحق بنهايات الحروف في أواخر القرن الخامس الهجري (11 م)، يلاحظ استعمال العقد واللفائف والخطوط المتموجة والأقواس المدببة التي استعملت بصورة خاصة في العراقات وهامات الكثير من الحروف لاسيما ذات الصواعد الطويلة (شكل 24 ـ 8 ، 9 ، 10). ثم تزايد الاهتمام أكثر بهذه الظواهر الزخرفية مع حلول القرن السادس الهجري (12م) سواء في العصر الحمادي أم المرابطي وحتى الزياني والمريني . وغدت هذه العناصر أكثر إتقانا وجمالية مما كانت عليه في القرن الماضي ثم تعقدت أكثر ابتداء من القرن السابع الهجري (13 م) .

ويعتبر القوس المدببة من بين العناصر التي وقع عليها أول تطور في كتابات بداية هذا القرن، ويظهر في الشكل الجديد للقوس الذي تحول من صورته الأحادية إلى صورة متعددة الأقواس يشبه الزهرية ذات ثلاث بتلات انطلاقا من قائمين مستقيمين حينا أو من قائمين على هيئة قوس مدببة حينا آخر (شكل 24 ـ 11، 16).

وفي القرن السابع الهجري حدث تطور آخر على هذه الأقواس في كتابات جامع "أبي الحسن" (696 هـ/ 1296 م)، حيث أدخل عليه فنان هذا العصر بعض التعديلات تمثلت أساسا في غلق الأقواس الجانبية وخلق منها ما يشبه الزهرة الثلاثية

الفصوص (شكل 25 ـ1، 2). وفي القرن الثامن الهجري جرى تحسين جديد على نفس العنصر وهذا في كتابة محراب جامع سيدي أبي مدين حيث أصبح يشكل إلى جانب عناصر و تكوينات زخرفية أخرى بأسلوب فني مركب بصورة تقربه من الزهرة الخماسية الفصوص أو العقد الخماسية الفصوص الذي يشكل فيه رأس القوس الداخلي فصه الأوسط (شكل25ـ6)، مع الإشارة إلى أن الفنان الزياني سبق له أن وظف مثل هذه الأقواس في كتاباته بجامع "سيدي أبي الحسن" مع إدخال أسلوب التفريغ على ما يشبه البتلات حتى بدا شكلها أقرب للزهرية منها إلى القوس المفصصة (شكل 25ـ4) .

في النصف الأول من القرن السادس الهجري (12 م) استحدث كل من الفنان الحمادي والمرابطي على السواء قوسا جديدة تتميز من غيرها من الأقواس السابقة بشكلها نصف هلالي الشكل الذي يشبه إلى حد كبير صورة منقار الطير، تقطع قوائم بعض الحروف لا سيما صواعد الحروف الطويلة في كتابات شاهد قبر الشيخ الزغلي وابنه، وفي كتابة الجامع الكبير بتلمسان (شكل 24 ـ 12)، وأحيانا تشكل هلالا كاملا خاصة عند التقاء حرفي الألف واللام وقطع كل منهما بقوس، ومن مظاهر التعدد والتنوع والتطور أن ازدانت بعض الكتابات أيضا بأشكال زخرفية أخرى متباينة ومتفاوتة التعقيد خاصة في كتابات بجاية الحمادية (شكل24ـ14)، كالقوس نصف الدائرية أو العقدة المشكلة على صورة الحرف اللاتيني (D) ، (شكل25 ـ 15). ويلاحظ أن المعينات التي اختفت في العصر المرابطي قد عادت للظهور في كتابات العصر الزياني، ولكن بصورة محدودة جدا، انحصر استخدامها في الصواعد القائمة فقط دون الحروف الأخرى (شكل 25ـ5)، كما استخدمت كذلك المربعات ولو استعمالا محدودا في العصر المريني لأغراض زخرفية أيضا، ويتشكل

هذا المربع من قائمي الألف واللام، و يقطع المربع مستطيلان متعامدان تتشابك أضلعهم مع بعضها البعض بأسلوب فني منتظم (شكل 25 ـ 10)، بالإضافة إلى الحضور المحتشم للشكل الدائري أو البيضاوي كتلك التي تزين صواعد بعض الحروف الطويلة لكتابة محراب جامع سيدي أبي مدين 739 هـ ، بعضها تتوسطه ضفيرة تقطعه عرضيا (شكل 25ـ 9) .

وأما الأشكال العضوية التي وظفت في زخرفة الخط الكوفي، فهي لا تتعدى الأشكال التي أطلقنا عليها اسم "القلبية" و التي تشبه إلى حد كبير شكل هذا العضو، وقد شكلت ونظمت بصور مختلفة تارة بأسلوب التقاطع وأخرى بأسلوب التضفير وقد شرع في استخدام هذه الأشكال وفقا لما هو متوفر من شواهد أثرية مع حلول القرن السابع الهجري في كتابات الزيانيين بتلمسان (شكل25ـ 3، 8). وقد كانت تحلي بصفة أخص الحروف الصاعدة كالألف واللام والعراقات كالراء والميم والنون والواو التي كثيرا ما كانت تتشكل منها هذه الزخرفة الهندسية وغيرها بأسلوب تقاطع صاعدي الألف واللام أو عراقتين معا. وقد لعبت الأندلس دورا كبيرا في نشر هذه العناصر في بلاد المغرب، وتعتبر الأندلس المنشأ الأول والموطن الأصلي لهذه الظواهر الهندسية والعضوية التي انتشرت فيما بعد في العصر الزياني والمريني والتي تعكسها الأشرطة الكتابية بقصر أشبيلية بالأندلس وجامع حسان بالمغرب [52] . ومن أبرز وأعقد هذه الأشكال قلبان متقابلان ومتشابكان يزينان صاعدي الألف واللام في جامة كتابية بجامع سيدي أبي الحسن الزياني(696 هـ) وهي من أبدع ما أنتج في هذا المجال إلى جانب الزهرة الثلاثية (شكل25ـ 7 ، 3).

3 ـ الأشرطة الزخرفية : (شكل25)

يتمثل القسم الثالث من الظواهر الزخرفية الهندسية في الأشرطة، التي استخدمها فنانو مختلف العصور في بلاد المغرب الأوسط، إما لتأطير الكتابة أو لتزيين أسطح شواهد القبور، في أن معظمها يتشكل ويتركب من عناصر هندسية بداخل إطار مكون من خطين مزدوجين في الغالب. هذان الخطان استخدما أيضا بصورهما البسيطة في تأطير الأشرطة الكتابية وخاصة في العصر الحمادي .

ويبدو أن تطور الحس الفني لدى الفنان العربي المسلم وسموه إلى أعلى معاني الذوق الفني، وميله المتواصل إلى التغيير والتحسين وتطلعه الدائم نحو الأفضل، دفع به إلى البحث عن أطر فنية ـ وإن كان معضمها قديم في التاريخ ـ تمكنه الوصول بأعماله إلى مستوى فني لائق، من ذلك عمل على تحديد المساحات وحقول الكتابة وإحاطتها بأطر لا تخلو بدورها من الجانب الجمالي والزخرفي بعد ما كانت هذه الكتابات خالية من الأطر، ولم تكن تحدد سطورها ولا حقولها مسبقا في القرون الهجرية الولى وخاصة كتابات شواهد القبور. وإن كنا لا نعلم بالضبط البداية الحقيقية لهذا الاتجاه في بلاد المغرب الأوسط لعدم توفر الكتابات بالقدر الذي يتيح لنا معرفة ذلك، إلا أننا على علم من خلال ما بقي من كتابات أن هذه الظاهرة قد بدأت في كتابات المغرب الأوسط منذ أواخر القرن الرابع الهجري حيث كان هذا العنصر عبارة عن إطار بخط واحد رفيع ثم تحول فيما بعد إلى ضفيرة وهكذا حتى انتشرت في القرن الخامس الهجري انتشارا واسعا في كل الكتابات الأثرية الشاهدية والدينية.

وقد كشفت كتابات كوفية مكتشفة حديثا بالضواحي الشرقية لمدينة بسكرة يرجع تاريخها إلى بداية القرن الثاني الهجري، وتعد هذا الكتابة من أقدم الكتابات

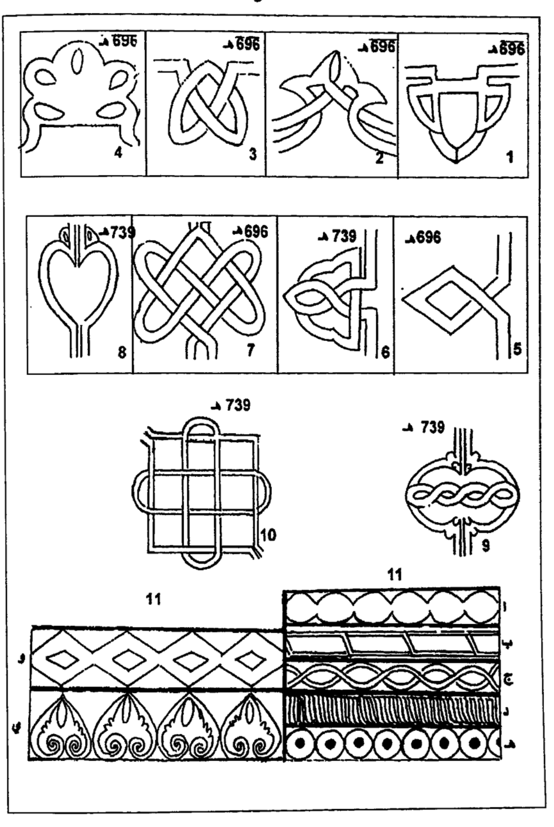
المكتشفة في بلاد المغرب والأندلس، أن فنانو ذلك العصر لم يكونوا على ما يبدو قد اهتدوا إلى هذا الأسلوب، على خلاف فنانو المشرق الذين سبقوهم إلى ذلك.

وتعتبر مدينة سدراتة الإباضية من القرن الرابع الهجري أول مدينة بالمغرب الأوسط تمنح كتابة محاطة بإطار عبارة عن شريط يتكون من سلسلة من المعينات المتواصلة عبارة عن مكعبات متوسطة الحجم تحتوي بداخلها مكعبات أخرى أصغر منها حجما نقشت بمنتهى الدقة والإتقان تعكس مهارة الفنان وتحكمه الجيد في تقنية الحفر، (شكل 25ـ11، و). وقد واصل الفنان الحمادي استخدام هذه الأشرطة في القرن الخامس والسادس الهجريين. مع استحداث عناصر أخرى عبارة عن أقواس متقابلة مؤطرة بخطين مزدوجين (شكل25ـ 11 أ) أو دوائر تضم بداخلها دوائر أصغر منها حجما أي مزدوجة وأحادية المركز (شكل 25 ـ 11هـ)، فضلا عن الضفائر سواء بخطوط مستقيمة أو بواسطة خطوط منحنية (شكل 25 ـ 11 ب، جـ) أو على صورة لولب (شكل 25 ـ 11 د). لقد وظفت هذه الأشرطة الزخرفية وغيرها كأطر للكتابية في العصر الحمادي، كما استعملت أيضا كأشرطة لتزيين سطوح وواجهات شواهد القبور في هذا العصر ولا سيما في كتابات بجاية. بالإضافة إلى أشرطة أخرى تتكون من سلسلة من الأشكال القلبية تضم بداخلها زهيرات ذات ثلاثة بتلات مفرغة (شكل 25 ـ 11 ز) والتي نجدها في الزخرفة الزيرية والفاطمية وكذلك في الزخرفة الأموية بالأندلس في مدينة الزهراء.

ويذكر كذلك أن الضفائر استخدمت في تأطير الأشرطة الكتابية بالأندلس في وقت مبكر من العصر الأموي، حيث وجدت على الكثير من التحف وخاصة الصناديق النحاسية الأندلسية وكذلك في قصر الحمراء في مدينة غرناطة. ولعل المرابطين أخذوها من الأندلس ونشروها في بلاد المغرب. بيد أن أهميتها لم تظهر إلا في عهد

الموحدين ثم الزيانيين والمرينيين من بعدهم، فأكثروا من استخدامها في مختلف الأشرطة الزخرفية. ويبقى الغموض يكتنف مصدر اشتقاق هذه العناصر الزخرفية المختلفة بما فيها الأشرطة التي استخدمت في العهد الحمادي، إلا أنه لا يستبعد أن يكون المصدر هو تونس الفاطمية التي كانت دائما بمثابة المنهل الذي كان الفنان الحمادي يستلهم منه معظم أعماله الفنية سواء في العمارة أو في الصناعات أو في الفنون.

شكل 25


696 هـ
696 هـ
696 هـ
696 هـ
4
3
2
1
739 هـ
696 هـ
739 هـ
696 هـ
8
7
6
5
739 هـ
739 هـ
10
9
11
11
ا
ب
ج
د
هـ
و
ي

الهوامش:

1 ـ د . أحمد زكي، **كنوز الفاطميين**، ج .4 ، ص. 252 .

2 ـ يتميز الفن الإسلامي عن الفنون التي سبقته أنه يخدم الجانب الدنيوي خلافا لتلك الفنون التي كانت تخدم الجانب الديني وتطورت في ذلك الإتجاه . بينما كان الفن الإسلامي يتطور دائما بعيدا عن العبادات والشعائر الدينية، بل إن حب الفنان المسلم لدينه ودنياه دفعه إلى حب هذا الفن وتطويره كما دفعه إلى أن يتعمق في معرفة دينه في الوقت نفسه فضلا عن أن الدين الإسلامي يحث المسلم على أن يعمل لدينه ودنياه معا ووفقا للحديث الشريف الذي يقول" **إعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا**" .

3 ـ أنظر د . عبد العزيز مرزوق، **الفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس والمغرب** بيروت، ص. 76.

4 ـ أنظر هذه النظريات بالتفصيل في دراسة وافية للأستاذ حمزة حمود حمزة مجلة **المتحف العربي**، العدد 3 ، 1988، صفحات 29 ـ 40 . وانظر كذلك الدكتور أحمد فكري مساجد القاهرة ومدارسها ، ج . 1 ، ص . 192 وما بعدها .

5ـ G .Marais, LArchitecture musulmane d aoccident PP . 111 et ss ,

6ـ د. أحمد فكري ، **مساجد القاهرة و مدارسها ج . 1 . دار المعارف بمصر** 1965 ، ص. 192 (هـ . 1) .

7ـ طاشنقد مدينة بآسيا هي الآن عاصمة لجمهورية أوز باكستان .

8ـ د. أحمد فكري مدارس القاهرة و مساجدها . ص 191 .

9ـ A .Grohman, The origin ind early Developement of. Floriated Kufic, Ars ORIENTALS, Vol, II, PP 185 - 188. Michigan 1957.

10ـ للمزيد من الإطلاع أنظر A . Grohman OP cit , PP . 211 . 213

وعن الحروف التي اعتمد عليها جروهمان أنظر شكل 36، في كتاب **أحمد فكري، المرجع السابق** .

11 ـ د . أحمد فكري المرجع السابق، ص . 192 ـ 193 .

12 ـ حمزة حمود حمزة المرجع السابق، ص. 39 ـ 40 .

13 ـ د . شاكر مصطفى، عناصر الوحدة في الفن الإسلامي، الفنون الإسلامية، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في إستانبول أفريل 1983، دمشق 1989 ص140 ـ 148 .

ـ وانظر كذلك: أبو صالح الألفي ، الفن الإسلامي ، أصوله فلسفته مدارسه ، دار المعارف لبنان ، ص . 98وما يليها .

14 ـ G . Marais, lArchitecture.... P . 115

15ـ إن أسلوب الحز الذي ظهر في القرن السادس الهجري في الكتابات الحمادية لم يقتصر على المروحة فحسب بل شمل كل العناصر الزخرفية النباتية بما فيها العنصر الكتابي .

16 ـ هو الخليفة منصور بن العزيز سادس الخلفاء الفاطميين في مصر (175 ـ 411 هـ/ 985 ـ 1021 م) خلف أباه عام (386 هـ/966 م) وهو في الحادي عشر من عمره. أنشأ عام 195 هـ دار العلم وفتحها لسائر الناس على طبقاتهم فجلس فيها القراء والأطباء وعلماء الفلك وأصحاب النحو واللغة وغيرهم. ومن أشهر علماء الرياضيات ابن الهيثم وقد تعرض الحاكم لاتهامات عديدة منها ادعاؤه الألوهية ويقال أن نهاية عهده اشتهرت بالظلم والاستبداد واختفى فجأة عام 411 هـ. للمزيد انظر حسن الأمير، الموسوعة ...،جـ5، ص 152 وما بعدها .

17 ـ L . Golvin , Recherche... , P . 145

18 ـ أنظر . أحمد فكري ،المرجع السابق شكل . 32 ـ وانظر كذلك :

L . Golvin , Recherche ..., Fig . 52

19 ـ L . Golvin . Le Maghrib Centrale... , Fig 23 . 6 , PH . 25 .

20 ـ قارن بين المروحة الحمادية والمروحة المرابطية (ش 20 ـ 5 ، 12) .

21 ـ عن ظاهرة هذا الزخرف أنظر دراستنا التحليلية الخاصة بالحروف الأبجدية الفصل الأول، ص. 16، 17.

22 ـ التعاريق أو التضليع أو التشعير هو ذلك الخيط الرفيع الذي أضافه الفنان المرابطي للمراوح والذي يشبه عروق أو تضاليع الورقة النباتية ويسميها ج. مارسي بالتعاريق . Nervurs

23ـ G .Marais, L Architecture; P . 174.

24ـ G .Marais, La chaine de l a grande mosque d Alger, Hesperis 1921. P 377

انظر كذلك: H . Terrasse , La mosque AL quaraouvine Fs, Paris, 1968 . P 377.

25ـ L . GOLVIN . Essai sur l'architecture hispano - Magreb . P . 237 .

26ـ G .Marais, L architecture p 353

27 ـ يحتفظ المتحف الوطني للآثار على إفريز من الحجر عثر عليه بقصر المنار بالقلعة تزينه زخرفة كتابية كما يحتفظ أيضا بمجموعة من القطع الجصية من القلعة حيث نلاحظ الحظور المكثف للمروحة المزدوجة والثلاثية البتلات .

28ـ د . أحمد فكري مدارس **القاهرة ومساجدها**، ص . 194

29ـ G .Marais, L architecture fig . 73

30ـ أحمد فكري ، المرجع السابق ، لوحة . 3

31ـ أنظر كتابات القرن الرابع الهجري في كتاب :

Roy et poinssot, les Inscriptions Arabes Vol. II; Fasc I...,

32ـ يرجع أسلوب التجنيح في الظواهر النباتية الزخرفية في الخط الكوفي إلى العصر العباسي في المسجد الظولوني المسمى مسجد ناعين بمصر الذي يرجع تاريخه إلى بداية النصف الثاني من القرن الثالث الهجري . أنظر :

S . Flury; Un Monuments des premièrs siécles de l'Origine Syria T II . 1921; PL . XXXIII.

33ـ عثر على هذه القطعة الجصية في مدينة باغاي بنواحي مدينة باتنة و هي محفوظة بقاعة الآثار الآسلامية بالمتحف الوطني للآثار بالجزائر .

34- أنظر : G .Marais, L architecture ....fig .60 . B.

35- G .Marais, et L Golvin , la grande mosque de sfax P 16 fig 7.

36- Roy et poinssot, les Inscriptions...., PL 8 .

37- أنظر شكل 21 ـ 12.

38- H . Terrasse , La mosque AL quaraouvine Fs, P . 38 .

39- أنظر:

Roy et poinssot, les Inscriptions ..,VII.Fas I, PL . 2 N 90 Et H. el Habib, op. cit, fig5 P 240.

40- أنظر: د . أحمد فكري ، مدارس القاهرة و مساجدها ، ص. 108 ، لوحة ، 32 .

41 - أنظر روي وبوانسو ، كتابات القيروان : ـ وأحمد فكري ، الأشرطة الزخرفية والكتابية الفاطمية في جامع الأزهر والحاكم بأمر الله مدارس القاهرة ومساجدها : وكذلك،

S .Fluy . le decor pigraphique des monuments fatimides.. Syria 1921

42- H.el Habib , op cit, fig 6 a p 240 .

43- إن هذا التحول في الزهرية يمكن مقارنته بما هو موجود على بعض الشواهد الزيرية بالقيروان، أنظر

H.el Habib , Ibid , fig 7 a p 240

44- Roy et poinssot, les Inscriptions ..,Vol .II, Fasc I, PL . 22

45- G .Marais, L architecture fig 70 . 2.

46- د . أحمد فكري ، المرجع السابق ، لوحة . 68 .

47- G .Marais, et L . Golvin. La grande Mosque de Sfax , fig . 7

48- أحمد فكري ، المرجع السابق ، لوحة 68ـ 1. وانظر كذلك .

H.el Habib , op cit, fig 9 et 10, p 240

49- G .Marais, L architecture P 117.

50- M. V. Berchem; Notes d Archologie; journal Asiatique 1891; II PP

. 81 . 85.

51- أنظر كتابات هذا القرن : Roy et poinssot, les Inscriptions ..,Vol .II, Fasc I

52- H. Houari et H. Rached , catalogue général du musée Arabe du Caire,

Stles Funeraires, T . 1



الفصل الثالث

الصيغ



الصيغ

أ ـ الصيغ في النقوش الجاهلية :

تبرز النقوش الشاهدية مدى اهتمام الإنسان ورغبته في تسجيل وفياته منذ القدم. وقد شاع استخدامها مبكرا في كامل أرجاء العالم الإسلامي من حدود جاركتا شرقا إلى مراكش والأندلس غربا . ويرجح أن العرب المسلمين قد ورثوا ذلك عن العرب الجاهليين ممن كانوا يسكنون تخوم الحضر في سوريا وتأثروا بفنونها في العصر المسيحي[1].

ويعتقد الدكتور"إبراهيم جمعة": أن العرب لم يحذقوا الكتابة التذكارية إلا بعد تمام عملية الإنسياح، وبعد حركة النزوح التي شهدها العرب في ذلك الوقت، ونتيجة لترحالهم من منطقة إلى أخرى في ديار الغربة، تكونت لدى هذه القبائل العربية الرغبة في التسجيل لموتاهم حتى يتسنى لهم معرفة قبورهم، وربما كانوا يقصدون من وراء ذلك تخليد موتاهم، ذلك أن النقوش لا تزول حتى وإن زالت معالم القبور أو اندثرت تماما بفعل العوامل الطبيعية، فالكتابة إذن باقية ما بقي الشاهد الذي نقشت عليه ولو لعشرات القرون.

ويغلب على الظن أن الأسباب التي أدت إلى تأخر تطور الكتابة التذكارية العربية ترجع إلى تأخرهم في حذق هذه الصناعة [2] التي جاءت على إثر تمام الإنسياح كما ذكرنا سابقا، وقد كشفت لنا مختلف الأبحاث الأثرية عن مجموعة من الكتابات التذكارية العربية يرجع تاريخها إلى ما قبل ظهور الإسلام تبرز بوضوح مدى أوليتها وبدائيتها سواء من حيث الصورة والشكل العام للحروف وتقنيات النقش البسيطة، أم من حيث أسلوبها الرديء الذي يعكس أولية هذه الكتابات وعدم التحكم الجيد في هذه الصناعة. على أن أقدم هذه المجموعة من الكتابات وهو الشاهد العربي الجاهلي المعروف بشاهد "أمرؤ القيس" [3] الذي يرجع تاريخه إلى عام 238 م يتكون نصه من العناصر الآتية :

1) ـ التعريف بالميت .

2) ـ الإشادة بشخصيته .

3) ـ تاريخ وفاته .

4) ـ الدعاء لولده من بعده .

ـ الصيغ في النقوش الإسلامية :

وفي العصر الإسلامي انتقلت صناعة الخط والنقش على الحجر إلى العرب المسلمين بعد نزول الرسالة السماوية عليهم. غير أننا نجهل على وجه التحديد مدى تواصل واستمرار هذه الصناعة في تلك الفترة المبكرة، ولا حتى المقاطعات أو الأقاليم العربية التي انتشر فيها قبل الإسلام وأوائل القرن الأول الهجري وهذا بسبب قلة هذه الكتابات من جهة، ثم الانقطاع الذي حصل في صناعة الشواهد بين القبائل العربية منذ القرن السادس الميلادي إلى غاية بداية القرن الأول الهجري

حيث اكتشف أول نقش شاهدي عربي مؤرخ في عام (31 هـ) يعرف " بنقش أسوان " نسبة إلى المنطقة التي اكتشف فيها وهي مدينة أسوان بمصر(4) وكان يقع في ولاية عبد الله بن سعد على مصر بين عامي (23 هـ - 35 هـ)، من هة أخرى وكان نص هذا الشاهد يتكون من العناصر الآتية :

1) - البسملة .

2) - التعريف بشخص الميت .

3) - الإشادة بذكر الله وتعظيم الرسول وعبارات التوحيد .

4) - تاريخ الوفاة .

5) - الدعاء للميت ولمن يدعو له بالرحمة .

إن المتأمل في مضمون نص الشاهد العربي الجاهلي ونص الشاهد العربي الإسلامي سيلاحظ أن هناك تشابها وتوافقا في مضمون نصي الشاهدين في أربعة عناصر أساسية مشتركة بينهما هي :

أ - التعريف بشخص الميت .

ب - الإشادة به .

ج- تاريخ الوفاة .

د - الدعاء .

وانطلاقا من هذه العناصر المشتركة بين النصين ينسب الدكتور "إبراهيم جمعة " ظاهرة اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامي إلى أصول عربية جاهلية لأنه لا يوجد في الشواهد الإسلامية ما يخالف مضمون الشاهد النبطي إلا في بعض العناصر التي أضيفت في وقت لاحق إبان العصر الإسلامي اقتضتها الرسالة المحمدية الإسلامية حتى تنسجم مع روح الإسلام مثل:

أ ـ البسملة .

ب ـ الإشادة بذكر الله وتعظيم الرسول صلى الله عليه وسلم بدلا من الإشادة بالميت، وعبارات التوحيد.

جـ ـ الدعاء للميت بالرحمة والمغفرة أو لمن يدعو له بدلا من الدعاء للولد في النص النبطي.

وهكذا أضفى المسلم على الشاهد العربي الإسلامي الروح الإسلامية، ونقل مضمون وفحوى نصوصه من معاني منسجمة مع معتقدات الفكر الجاهلي إلى معاني روحية سامية تنسجم مع الفكر الإسلامي حتى تتماشى مع تعاليم و أهداف ومقاصد الدين الإسلامي الحنيف شكلا ومضمونا.

هذا عن مضمون النصوص الشاهدية. أما أسلوبها فإن تأثيرات النقوش النبطية تبدو واضحة وجلية على كتابة نقش أسوان وغيره من النقوش العربية التي ترجع إلى القرون الأول والثاني للهجرة، مما يترك الانطباع لدى الدارس أن أصل اشتقاق الكتابة العربية هو الخط النبطي(5) كما يرجع إليهم أصل اشتقاق النقوش الشاهدية الإسلامية.

وإذا كان العرب الجاهليين قد ساروا ببطء في تطوير الكتابات التذكارية، فإن العرب المسلمين قد اعتنوا بها وأولوها اهتماما خاصا وعناية متميزة منذ أوائل القرن الأول الهجري حتى صارت على ما هي عليه في وقتنا الحاضر من تطور وازدهار لم تعرفه خطوط الشعوب و الأمم الأخرى من قبل ولا من بعد. ولعل السر في ذلك يكمن في أن العرب المسلمين عرفوا منذ الوهلة الأولى أن الكتابة العربية ليست مجرد وسيلة اتصال وتبليغ، توظف لقراءة القرآن وكتابة الوحي والسنة النبوية ونشر الأفكار العقائدية والترويج للمذاهب الدينية، وإنما هي إلى

جانب ذلك كله وسيلة للتعبير عن أحاسيسهم الفنية ومشاعرهم الجمالية وهي وأداة فن وإبداع.

ولعل ذلك من الأسباب التي كتب البقاء للمضامين الكتابية ومنهما عناصر التطور بالموازاة مع تطور الفكر الفلسفي الإسلامي الذي كان بمثابة المنهل الذي ساهم في إثراء فحواها، فأصبحت مرآة تعكس مختلف الاتجاهات الفكرية و الشعارات الفلسفية لمختلف المذاهب الدينية التي ظهرت في العالم الإسلامي منذ القرن الأول الهجري، مع أول فتنة كبرى في تاريخ المسلمين في عهد الخليفة الرابع "علي ابن أبي طالب" كرم الله وجهه، حينئذ طفت الصراعات المذهبية على السطح وانتشرت الإديلوجيات المذهبية وتطورت مع تطور المذاهب الدينية.

ـ صيغ نقوش المغرب الأوسط :

لقد مر المغرب الإسلامي باعتباره جزء لا يتجزأ من العالم الإسلامي الشاسع بنفس الظروف التاريخية التي مر بها هذا الأخير، وتأثر تأثيرا مباشرا بالسلب أو بالإيجاب بكل ما كان يجري ويقع في محيطه من أحداث سياسية وثقافية واجتماعية تركت بصمات واضحة في ثقافة المجتمع المغربي الذي تعكسه مضامين الشواهذ المادية من نصوص شاهدية أو تسجلية أو دينية.

وأما إقليم المغرب الأوسط (الجزائر)، فلا شك أنه لم يكن بمنآى عن كل ما كان يحدث في محيطه الجغرافي. وكانت الكتابة التذكارية والدينية من بين الأمور التي تأثرت بتلك الأحداث ولو تأثيرا جزئيا على عكس ما لوحظ في كتابات إفريقية والمشرق الإسلامي على سبيل المثال.

ورغم قلة هذه الكتابات مقارنة مع سائر الأقطار، فقد عرف المغرب الأوسط النقوش التذكارية منذ النصف الأول من القرن الثاني الهجري بفضل نقش يعرف باسم نقش" ابن حيوة " الذي يرجع تاريخه إلى126 هـ، والذي يعد –فيما نعلم– من أقدم النقوش الأثرية في المغرب الأوسط خاصة وبلاد المغرب العربي والأندلس عامة.

وإذا ما تأملنا بعناية مضمون عناصر كتابة هذا الشاهد فإننا نلاحظ أن هناك انسجاما تاما مع مضمون كتابة نقش أسوان الذي يعتبر أول نقش عربي إسلامي. ومن هنا يمكن القول أنه و إلى هذا التاريخ بقيت الكتابات الشاهدية في المغرب محافظة على فحوى نفس العناصر الشاهدية الأولى التي تضمنها شاهد " أسوان ".

ويلاحظ أن النقاشين المغاربة أبقوا على العناصر الأساسية الأولى مع إدخال بعض التغييرات الطفيفة على المضمون فيما بعد كلما دعت الضرورة إلى ذلك وكلما اقتضت الظروف السياسية والعقائدية التي كثيرا ما كانت سببا في تلك التغييرات، وبذلك حافظت العناصر الأساسية في هذه النقائش على مكانتها وعلى ترتيبها الأول [6] في أغلب الشواهد التي كانت تتضمن على العناصر الأساسية وفق الترتيب الآتي:

- السملة.
- الصلاة على النبي.
- الآية القرآنية.
- اسم المتوفي.
- تاريخ الوفاة.

ـ الدعاء للميت ولمن يدعو له .

وأما الكتابات التذكارية التي تستعمل لتسجيل المآثر المختلفة وتخليدها فإنها لا تختلف اختلافا كثيرا عن مضمون الكتابات الشاهدية، على عكس الكتابات الزخرفية أو كما أسميها أحيانا الدينية التي تستعمل فقط للزخرفة على واجهات المحارب وجدران المساجد و على المنابر فمضمون هذه النوع من الكتبات يختلف عن مضمون الكتابة الشاهدية والكتابة التذكارية، ذلك أن الكتابة الزخرفية تتكون في الغالب من عنصرين أساسيين هما :

ـ البسملة .

ـ الآيات القرآنية .

واحيانا كنا نجد بعض العناصر الأخرى عبارة عن صيغ دينية متنوعة.

وأما التذكارية فهي تتكون من مجموعة عناصر أساسية ثابتة على غرار العناصر الشاهدية كالبسملة والصلاة على النبي واسم المنشئ وتاريخ الإنشاء وعناصر أخرى متغيرة كتمجيد المنشئ والدعاء له والآيات القرآنية الخ...، وهكذا يغدو النص التذكاري التسجيلي يتكون في الغالب من العناصر الآتية :

ـ البسملة .

ـ الصلاة على النبي .

ـ الآيات القرآنية .

ـ اسم المنشئ والإشادة به .

ـ تاريخ الإنشاء .

ـ الدعاء .

وهكذا نجد أن الكتابة التذكارية في الجزائر مهما كان الموضوع الذي تعالجه تتضمن في الغالب ستة عناصر مرتبة على الصورة وعلى النحو الذي سبقت الإشارة إليه، شأنها في ذلك شأن الكتابات التسجيلية أو التذكارية في مختلف أقطار العالم الإسلامي. إلا أنه قد يحدث أحيانا وأن تكون هذه العناصر الستة التي سبق ذكرها غير مجتمعة كلها أو أغلبها في كتابة شاهد واحد أو في كتابة تذكارية تخليدية واحدة، إذ يلاحظ أحيانا اختفاء عنصر أو عنصرين معا أو زيادة عنصر أو أكثر في كتابة واحدة لأسباب قد تكون أحيانا لها علاقة بمذهب ديني كالذي حصل في كتابة جامع سيدي أبي مدين شعيب حيث نقش شعار " الله ربنا محمد رسولنا القرآن إمامنا " أو إضافة آية لها مغزى سياسي أو مدلول مذهبي بمعنى استخدمت كشعار سياسي أو ديني كالآية " ومن يبتغي غير الإسلام دينا فلن يقبل منه وهو في الآخرة من الخاسرين " (7).

وقد يحدث أحيانا وأن تختفي الآية القرآنية أو الدعاء لأسباب قد تكون تقنية بحتة كعدم توفر المساحة الضرورية لاحتواء العناصر الستة، وحينئذ سيضطر النقاش إلى الإكتفاء بأهم العناصر الأساسية التي كثيرا ما يحرص على المحافظة عليها في معظم الكتابات إلا نادرا وهي أربعة :

- البسملة .
- الصلاة على النبي .
- التعريف بالميت أو بالمنشئ .
- تاريخ الوفاة أو الإنشاء .

بينما تخضع بقية العناصر الأخرى في اعتقادي لظروف تقنية أو سياسية أو عقائدية، أي أنها متغيرة.

وقد يلاحظ من حين لآخر تغيير طفيف في ترتيب وضعية بعض عناصر الكتابة الشاهدية والتسجيلية وحتى التزيينية التي تستخدم لغرض زخرفي، وكانت تشتمل على آيات قرآنية والدعاء وتاريخ الوفاة، كثيرا ما كان أحد هذه العناصر الثلاثة يتغير وضعه في الترتيب العام يتقدم أو يتأخر عن العنصر الآخر وخاصة الدعاء وتاريخ الوفاة اللذان كانا أكثر العناصر تعرضا للتغيير من غيرهما. في حين حافظت بقية العناصر الأخرى على وضعها الترتيبي كالبسملة والصلاة والتعريف بالميت أو بصاحب الأثر.

ويعتبر تغيير ترتيب العناصر في النصوص والكتابات التذكارية العربية ظاهرة عامة في كل الكتابات والنصوص العربية على اختلاف مواضيعها، وفي كل الأقطار العربية والإسلامية شرقا وغربا بما فيها المغرب العربي، وليست ظاهرة خاصة بنصوص المغرب الأوسط فقط.

وقد أثبتت مختلف الدراسات العلمية التي قام بها علماء الآثار على الكتابات العربية بأن اختيار آية قرآنية أو عبارة دينية أو شعار سياسي محدد دون سواه إنما هو أمر له صلة وثيقة بعقيدة أو بمذهب أو باتجاه سائد في ذلك المجتمع (8)، ولذلك كانت هذه العناصر تنتقى وفقا لما يناسب الاتجاه الديني و السياسي السائد، وكثيرا ما كانت تقوم بدور الدعاية والترويج لذلك النظام، فهي إذن كانت تؤدي نفس الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في وقتنا هذا، كما كانت أيضا تقوم بنفس الدعاية التي كانت تقوم بها المسكوكات الإسلامية في تلك العصور.

ومن هنا يتضح أن هذه الكتابات بما كانت تحمله من صيغ تعرفنا على جوانب مختلفة للحياة السائدة في عصرها، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي أو العقائدي أم بالجانب الاجتماعي والثقافي. وبعبارة أشمل فهي مرآة تعكس كل ما

يحيط بحياة المجتمع بفضل ما تحتويه هذه النصوص من معلومات متنوعة كانت غاية من الدقة في بعض الكتابات العربية، عكس كتابات المغرب الأوسط التي تتميز بفقر نصوصها التي لا تشتمل إلا القليل من المعلومات، لا تسمح للدارس بتكوين فكرة كاملة عما كان يجري من أحداث مختلفة خلال تلك العصور، من وقائع وتغيرات اجتماعية وما إلى ذلك من المستجدات على الحياة الاجتماعية بمختلف جوانبها، وعليه فالكتابات الجزائرية على قلة عددها فهي شحيحة حيث لم تمدنا إلا ببعض المعلومات العامة التي لا تسمح بأي حال من الأحوال من وضع فهرس لأسماء الصناع والوظائف والحرف والصناعات التي كانت تنشط في ذلك العصر وتمارس بشكل واسع، كما أنها لا تسمح باستقراء الواقع السياسي والاجتماعي بصورة جيدة بسبب قلة عددها وافتقارها إلى المعطيات الأساسية التي تعرفنا مثلا على النظام السياسي والاتجاه الديني والعقائدي والمذهبي والصراعات القائمة والأوبئة والأمراض أو الكوارث وحتى الحروب التي يمكن معرفتها من خلال الإشارة إلى سبب وفاة الميت وهذه الظاهرة موجودة في الكثير من الشواهد، وإن غابت في الشواهد الكوفية بالمغرب الأوسط فهي شائعة في الشواهد النسخية وخاصة في شواهد الزيانيين والعثمانيين أي ابتداء من القرن السابع الهجري.

يتضح إذن مما سبق أن للكتابات الأثرية فوائد كثيرة وأهمية بالغة في دراسة أوضاع المجتمعات إذا ما توفرت بأعداد كبيرة. وهي وثائق مادية من الدرجة الأولى، ونصوصها غير قابلة للطعن كالنصوص الأدبية والروايات التاريخية وغيرها.

إلى جانب ذلك يلاحظ وجود عناصر أخرى لم يتم التطرق إليها كالعبارات الدينية ضمن هذه النصوص مثل صيغ التوحيد والثناء والشكر الخ..، وقد تعددت

طرق كتابة صيغ النصوص من كتابة إلى أخرى تارة بالزيادة وأخرى بالنقصان باستثناء البسملة التي احتفظت بصيغتها كاملة في كل الأحوال والأوقات.

أ ـ البسملة : ـ عنصر رئيسي وأساسي في الكتابات الأثرية العربية في كل العصور وهو العنصر الوحيد الذي لم يحدث عليه أي تغيير منذ بداية ظهور هذا النوع من الكتابات من أوائل القرن الأول الهجري إلى وقتنا هذا، حيث حافظت على أول صيغة كتبت بها على أول شاهد قبري مؤرخ عام إحدى وثلاثون للهجرة (31هـ) . والبسملة هي فاتحة الكتاب، ولا يكون العمل تاما وكاملا ولا ينال بركة من الله عز وجل إلا إذا كان مسبوقا بالبسملة، وإلا كان ذلك القول أو ذلك الفعل مبتورا من وجهة النظر الشرعية لأنه لم يبدأ بالبسملة.

وقد روي أن أول من افتتح الكتابة بها هو الرسول صلى الله عليه وسلم. وكان يكتب في بداية عبارة "باسمك اللهم"، ثم تخلى عن هذه الصيغة فيما بعد ليعوضها بصيغة أخرى وهي "باسم الله" ثم تركها واستبدلها بصيغة زاد عليها كلمة الرحمان فصارت "باسم الله الرحمن" وأخيرا أضاف كلمة الرحيم فكتب "باسم الله الرحمن الرحيم" وذلك بحسب ورود كل منها في الآيات القرآنية الكريمة (9) . وظلت على هذه الصيغة الأخيرة إلى يومنا هذا وصارت منذ ذلك الوقت سنة اتبعها المسلمون في كتابتهم المختلفة وفي أقوالهم وفي اعمالهم وأفعالهم إلى وقتنا هذا، وهي سنة حميدة جارية بين المسلمين إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وتجدر الإشارة إلى أن البسملة بصيغتها الحالية " باسم الله الرحمن الرحيم" قد أنزلت أول مرة على النبي سليمان عليه السلام مفتتحا بها الكتاب الذي أرسله إلى الملكة بلقيس ملكة سبأ كما جاء في القرآن الكريم " (10) إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم " (11) .

ب ـ الصلاة على النبي : (جدول رقم 1)

ـ تعد الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم من ضمن العناصر الأساسية والرئيسية في الكتابات العربية الإسلامية، وهو عنصر يأتي مباشرة في المرتبة الثانية في الترتيب العام بعد البسملة. وقد أمرنا الله سبحانه وتعالى أن نصلي على النبي لقوله تعالى في محكم تنزيله " إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما " (12) .

وقد جاءت الأحاديث المتواترة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم تأمر بالصلاة وكيفية الصلاة عليه، ومن أشهرها الحديث الذي رواه إسماعيل القاضي قال: "حدثنا علي ابن عبد الله عن يعقوب بن زيد بن طلحة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " أتاني آت من ربي فقال لي : ما من عبد يصلي عليك صلاة إلا صلى عليه بها عشرا " .

وصلاة الله على نبيه ثناؤه عليه عند الملائكة، وصلاة الملائكة الدعاء، ثم أمر تعالى أهل العالم السفلي من الصلاة والتسليم عليه ليجتمع بذلك الثناء عليه من أهل العالمين . (13)

وهكذا يتضح من قوله تعالى أن الصلاة على النبي أمر واجب أوجبها الله على كل مسلم بصيغة الأمر التي وردت بها الآية السالفة الذكر. وهكذا اقترنت الصلاة على المصطفى صلوات الله وسلامه عليه بعد ذكر اسم الله مباشرة قولا وفعلا. وعليه فقد ثبت استخدامها كتابة في وقت مبكر على النقائش العربية منذ أوائل القرن الأول الهجري . (14)

وقد سارت الكتابات الأثرية بالمغرب الأوسط على المنهج نفسه الذي سلكته الكتابات العربية في كامل الأقطار الإسلامية. فغدت بذلك صيغة الصلاة من العناصر

الأساسية والرئيسية في كتاباتها. وهي غير قارة ولا مستقرة تزيد وتنقص بحسب مقتضيات الظرف، وذلك يرجع في اعتقادي لأسباب سياسية أو عقائدية ـ ذلك أن هذا العنصر بقي في أغلب الفترات التاريخية بعيدا عن الصراعات المذهبية باستثناء الصلاة التي جاءت بصيغة الدعاء في نقش "ابن حيوة" الذي سنتطرق إليه فيما بعد ـ بقدر ما يرجع لأسباب تقنية تتعلق بمسألة سعة المساحة أو ضيقها ذلك أن الفنان عندما يجد نفسه أمام ضيق المساحة يكتفي بأصغر صيغة للصلاة " وصلى الله على النبي " أو على " محمد " وكلما كانت المساحة أكبر وأوسع كلما زادت صيغة الصلاة لتشمل آل البيت وأصحابه، مصحوبة بالأدعية والتسليم عليه وعلى آله وصحابته. كما أضيف إلى الصلاة في بعض الكتابات " الدعاء " (15) . أو إضفاء بعض الصفات الحميدة على آل النبي صلى الله عليه وسلم مثل " وآله الطيبين " .

وقد لا يكون سبب هذا التغيير وهذه الإضافات راجعا فقط إلى العامل التقني الذي ذكرناه، وقد يكون ذا علاقة أيضا بإيمان صاحب النص أو لرغبته في الزيادة والتقصير لأسباب عقائدية بحتة وربما تتعلق بمستواه الثقافي، من ثم فالصلاة لا تخضع في تطورها الإيجابي أو السلبي لناموس الارتقاء الطبيعي الذي تطورت وفقه بقية العناصر، وإنما تطورت بشكل فوضوي، سواء في النقائش العربية عامة أم الجزائرية خاصة، ويتجلى ذلك في نص ابن حيوة الذي يعد أول نص شاهدي في المغرب عامة والذي يتضمن الصلاة والتسليم على النبي صلى الله عليه وسلم وفي نقش التميمي الذي يرجع تاريخه إلى القرن الخامس الهجري (11 م) تقلصت صيغة الصلاة وهكذا استمرت على هذه الحالة في زيادة ونقصان دون أن تخضع لضوابط محددة.

وقد تضمنت معظم الكتابات الجزائرية الصلاة ما عدا تلك التي وجدت في حالة كسر أو تلف جزئي ككتابة محراب مصلى قصر المنار بالقلعة أو الشواهد والكتابات التي تعددت نصوصها ككتابة محراب الجامع الكبير بقسنطينة وتلمسان وكتابة شاهد قبر أبي بكر بن يوسف. لتبعية بقية النصوص للنص الأول الذي يتضمن البسملة والصلاة. ومع ذلك وصلتنا كتابات من دون صلاة مثل كتابة النافذة الشمالية لجامع قسنطينة (455هـ/1063 م) وكتابة شاهد قبر أبي بكر عثمان (536 هـ/ 1142 م). ومهما اختلفت صيغة الصلاة فإن مضمونها الأساسي والرئيسي لم يتغير مع تغير صيغتها وتركيبتها عبر مختلف العصور، بل حافظت على المضمون الذي ظل هو نفسه في كل الكتابات وإنما التتغير مس فقط الصيغة الأدبية للنص وليس المضمون من ذلك فكثيرا ما كانت تستبدل كلمة "النبي" التي هي صفة بكلمة أخرى ترمز إلى اسمه هي "محمد"، وأحيانا الاثنين معا فكانت تكتب تارة بصيغة " وصلى الله على النبي " وتارة بصيغة " وصلى الله على محمد " وأخرى " وصلى الله على النبي محمد " وأحيانا تضاف كلمات أخرى للتعظيم مثل " سيدنا " أو " نبينا ". كما يضاف أحيانا " واو " الإضافة إلى كلمة "صلى".

وقد تم جمع وحصر عدة صيغ مختلفة لصيغة الصلاة تضمنتها مختلف كتابات المغرب الأوسط الكوفية الشاهدية والزخرفية وغيرهما عبر العصور المختلفة، توحدت مضامينها وتنوعت صيغها (أنظر الجدول رقم 1).

وإذا تأملنا جدول الصلاة نجد أن أصغر صيغة لها تضمنها نص شاهد قبر أبي بكر بن يوسف (512 هـ/ 1118 م) وأكبر وأطول صيغة لهذا العنصر تضمنها نص كتابة عقود الجامع الكبير بقسنطينة (530 هـ/ 1136م). وتشمل الصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم وعلى أهل بيته الأكرمين الطاهرين وعلى الصحابة

الأخيار وختمها بالتسليم . وتبرز هذه الصيغة الأخيرة التي نجدها في أكثر من كتابة جزائرية مدى حب المسلمين لصحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم ولأهل بيته الطيبين. وقد نالوا هذا الشرف وهذه المكانة و الرفعة العظيمة لاعتبارات دينية وأخلاقية بالدرجة الأولى تليها القرابة العائلية، فكان جزاء هذه النخبة المختارة التبشير بالجنة. واخبرنا الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله بأنه هو الذي يصلي على المؤمنين. في قوله : " هو الذي يصلي عليكم وملائكته " (16) وفي آية أخرى يقول عز من قائل :" أولائك عليهم صلوات من ربهم " (17) ويقصد بأولائك المؤمنين الصالحين القانتين الحافظين الخاشعين الذين يأتمرون لأوامره وينتهون لنواهيه .

أولئك لهم صلوات من ربهم ومن هنا دأب المسلمون بالصلاة والتسليم على الأهل الأطهار والصحابة الأخيار والمؤمنين الأتباع ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

فلا غرو إذن أن نجد بعض صيغ الصلاة تشمل هذه الفئة المؤمنة في الكتابات الأثرية الجزائرية كما هي موجودة أيضا في جميع الكتابات العربية الأخرى.

جـ ـ الآيات القرآنية : (جدول 2)

يعتبر هذا العنصر من العناصر الرئيسية والأساسية في بعض الكتابات الأثرية كالكتابات الزخرفية أو الدينية مثلا التي تعتمد كلية على الآيات القرآنية والتي يقصد بها صاحب النص تحقيق غايتين معا؛ الغاية الأولى وهي غاية دينية محضة الهدف منها وضع آيات قرآنية تناسب المكان لتذكير المسلمين، والثانية ذات علاقة بالجانب الجمالي والزخرفي، الهدف منها تزيين الجدران والأعمدة والأقواس لملء

الفراغ. وأما الكتابات التسجيلية سواء التي تخلد الميت أو تلك التي تخلد أثرا ما فهي نسبية إلى حد ما، حيث لا تو جد في كل الكتابات ولكنها موجودة في معظمها ولاسيما على شواهد القبور. على أن قلة عدد الكتابات في المغرب الأوسط يشكل دائما عائقا أمام الباحث للقيام بأي عمل جاد يقوم على الإحصاء العلمي لاستخراج النتائج واستنباطها، لذلك لا يمكن إصدار حكم مطلق وتبقى الأحكام نسبية في هذه الحالة .

وقد حظيت بعض الآيات القرآنية في الكتابات العربية عامة بما لم تحض به آيات أخرى، لما لهذه الآيات من علاقة بطبيعة الموضوع الذي تعالجه الكتابة سواء كانت شاهدية أم تأسيسية أم دينية أم زخرفية مع مراعاة المكان الذي توجد فيه حتى يكون مفهوم ومدلول الآية غير مناف للغرض الذي نقشت الكتابة من أجله ويتفق المضمون مع المقام ويؤدي المعنى المقصود. فالآيات التي تصاحب نصوص شواهد القبور غير الآيات التي تصاحب النصوص التسجيلية الخاصة بمبنى مدني أو عسكري أو بمبنى ديني كالمسجد أو الضريح، وهكذا يتم اختيار وانتقاء الآيات بعناية تامة من طرف كتاب النصوص أو من طرف النقاشين، حتى يتفق مضمونها وينسجم محتواها مع طبيعة النص الذي نقشت لأجله والمكان الذي توجد فيه. فإذا كان المبنى له خصوصيات عسكرية تكون الآية في الغالب لها علاقة بهذ الخصوصية وهكذا في كل الأحوال.

والظاهر أن المسلمين وظفوا القرآن الكريم في كتاباتهم الشاهدية منذ أواخر القرن الثاني الهجري(8 م) حسب النقوش الشاهدية المتوفرة [18]. ثم استمر توظيف واستخدام الآيات القرآنية إلى يومنا هذا دونما انقطاع عبر كل العصور والأزمنة، حيث لا يخلو أي عصر من العصور من الآيات القرآنية وخاصة

شـواهـد القـبور والأضرحـة والمـساجد وبصـورة أقل فـي الكـتـابات التأسيسـية.

وإذا كانت معظم الآيات القرآنية التي تضمنتها مختلف النصوص الأثرية قد تناولت مواضيع شتى كالحياة والموت والثواب والعقاب والترغيب والترهيب ومواضيع العقيدة والإيمان وما إلى ذلك من المواضيع المتعددة في حياة الإنسان التي لم يهملها القرآن الكريم. (جدول 2) فإن القلة القليلة منها وظفت لخدمة غرض عقائدي لنشر مذهب من المذاهب أو للتقليل أو التشهير بمذهب سائد في ذلك المجتمع، وقد بينت الدراسات أن العقائد المذهبية اعتمدت في أسلوبها لاكتساب الشرعية على الآيات القرآنية. الأمر الذي أكدته نصوص الكثير من الكتابات الأثرية التي تم جمعها ودراستها من مختلف أقطار العالم الإسلامي ولاسيما تلك التي كانت تنقش على النقود نظرا إلى أهميتها كعملة ذات التداول الواسع.

وقد كشفت بعض الدراسات أن الفاطميين هم أول من استخدم الآيات القرآنية على شواهد القبور لأغراض سياسية ومذهبية وهذا ما تعكسه بعض الكتابات الشاهدية التي عثر عليها في القيروان والتي تتسم بالنزعة الشيعية الإسماعيلية وفي المقابل منحتنا نفس المدينة كتابات شاهدية سنية مناهضة لها [19] .

لقد اختفت هذه الظاهرة بعد أن تحول الفاطميون إلى القاهرة والعودة التدريجية للمذهب المالكي على حساب المذهب الشيعي الإسماعيلي الذي بدأ يختفي من حياة المجتمع المغربي ليسود من جديد المذهب المالكي في عهد المعز بن باديس بعد ثلاثين عاما من دعوة القائد حماد بن بلكين بن زيري للخلفاء العباسيين، وقتل المعز الرافضة وإعلان ولائه للمذهب السني في عهد الخليفة العباسي المستنصر بالله. [20]

وإذا كانت كتابات إفريقية عرفت ذلك التوجه السياسي والعقائدي فإن كتابات المغرب الأوسط التي ترجع إلى العهد الحمادي. لم تكن لتتسم بتلك النزعة الدينية أو السياسية أو المذهبية وكانت خالية تماما من الشعارات التي تخدم هذا الغرض أو ذاك، ولعل السبب في ذلك يرجع لقلة الكتابات التي ترجع إلى ذلك العصر من جهة ولأن الكتابات التي وصلتنا ترجع إلى القرن الخامس والسادس الهجريين وهي الفترة التي عاد فيها المذهب السني المالكي والتراجع الكبير للمذهب الشيعي في المغربين الأدنى والأوسط، وهذا ما يدعم في تصوري قول بعض المؤرخين؛ أن الفاطميين لم يستطيعوا رغم كل ما كانوا يملكون من وسائل القوة والإغراء أن يستميلوا عقول الناس ويكسبوا عواطفهم نحو التعاليم الشيعية (21). ويذهب لوفي بروفنسال(22) إلى أبعد من ذلك حين يحدد النهاية الفعلية للمذهب الشيعي بالقرن الرابع الهجري (9 م) في المغرب كله، ولو صح ذلك فهذا يعني أن الدعوة الفاطمية لم تكن إلا مجرد غطاء سياسي استعانت بها صنهاجة ضد خصومهم على حد تعبير الدكتور عبد الحليم عويس. (23) وهذا ما يفسر في اعتقادي الرجوع السريع للمغاربة إلى العودوة إلى المذهب السني المالكي الذي لم يفارق قط قلوبهم مباشرة بعد تخلصهم من الضغط الشيعي الذي يبدو أنه لم يتمكن من ترسيخ أفكاره في قلوب سكان المغرب العربي.

وأما العصر المرابطي فقد عرف هذه الظاهرة في كتابات المغرب الأوسط ولكن بصورة محدودة لا تسمح بالحكم على شموليتها وانتشارها في الكتابات الأثرية المرابطية بنفس الانتشار الذي شهدته على سكتهم في المغرب والأندلس.

ويتخلص شعار المرابطين الديني في الآية الكريمة " ومن يبتغي غير الإسلام دينا فلن يقبل منه وهو في الآخرة من الخاسرين " (24) وهي الآية التي ضربوها على سكتهم واتخذوها شعارا لدولتهم. وقد أمدتنا كتابة منبر جامع ندرومة الذي يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الخامس الهجري بهذا الشعار الذي يتسم بالنزعة السنية ويناقض النزعة الشيعية ويدعو المؤمنين إلى التمسك بالتعاليم الصحيحة للإسلام ونبذ ما سواها حتى لا يحل بهم غضب الله ويخسرون الدنيا والآخرة.

وتحسن الإشارة إلى أن الزيريين اتخذوا نفس الآية شعارا لهم منذ أن شق " المعز بن باديس " عصا الطاعة على الفاطميين وأعلن ولاءه للدولة العباسية السنية ودعا لهم في خطبة الجمعة سائرا على نفس النهج الذي سار عليه عمه حماد بن بلكين قبل ذلك بثلاثين سنة مضت. وقد كان الشعار الزيري يتكون من جزء من الآي85 من سورة آل عمران وهي " ومن يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه " ، ويبدو أن المرابطين أخذوا هذا الشعار الديني عن الزيريين وزادوا عليه ما بقي من الآية " **وهو في الآخرة من الخاسرين** " ، وتفيد بعض المصادر التاريخية (25) أن " يحي بن ابراهيم " وهو من سكان جدالة وهو الذي يرجع إليه الفضل في استقدام " عبد الله بن ياسين " إلى لمتونة لتعليم الناس دينهم على المذهب المالكي، فنزل يحي بالقيروان بعد رجوعه من الحج وكانت القيروان في ذلك الوقت قد نبذت المذهب الشيعي وعادت إلى السنة ، كما أتيح له أن يسمع لعالم من أعظم أئمة المالكية وعلوم الدين هو الفقيه " أبو عمران موسى بن الحاج العقجومي الفاسي " (26)، ولا شك أن هذا الإمام الذي طلب منه يحي أن يرسل معه أحد الطلبة لتعليم قومه الدين والعلوم الشرعية قد اختار لهم من معارفه أحد الأئمة المالكيين اللذين ينبذون المذاهب

الأخرى هو " عبد الله بن ياسين " الذي يرجع له الفضل في نشر هذا المذهب في بلاد المغرب الأقصى. (27)

وهذا حسب اعتقادنا دليلا آخر من شأنه تدعيم وتأكيد ما ذهبنا إليه بشأن تأثر الحياة الدينية المرابطية بما كان يجري في الدولة الزيرية.

وفي العصر الموحدي اختفت الشعارات الدينية من على الكتابات الأثرية التي وجدت بمدينة بجاية، وأما على النقود فقد استخدم الموحدون شعارهم الديني المعروف بالكليات الثلاث التي اتخذها الإمام المهدي بن تومرت شعارا لدعوته وهي: "الله ربنا، محمد نبينا، المهدي إمامنا". وأما على الكتابات الأثرية فإننا لا نعلم في حدود ما هو متوفر عن وجود نقش أثري يحمل هذا الشعار. ثم ما لبثت هذه الشعارات أن عادت لتطفوا من جديد على الكتابات الأثرية في العصر المريني ولو بصورة محدودة جدا حيث وجدت ضمن كتابات محراب جامع "سيدي أبي مدين" (739هـ) ولعل إعادة ظهور مثل هذه الشعارات في العصر المريني ما يبرره من الناحية الدينية في هذا العصر بالذات الذي يعتبر من الناحية السياسية استمرارا للعصر الموحدي الذي ظهرت فيه فلسفة المهداوية التي قامت على فكرة الإمامة القريبة من المذهب الشيعي بالرغم من نزعة مذهبهم السني ظاهريا، وهذا ما يبرر الشعار الذي نقشه المرينيون في كتابات جامع سيدي أبي مدين الذي يتسم بالنزعة السنية و يلغي الإمامة تماما من الكليات الثلاثة ويبقي على الكليتين الأوليتين " الله ربنا محمد رسولنا " واستبدلت الكلية الثالثة " المهدي إمامنا "، " بالقرآن إمامنا " وهذا الشعار يعكس النزعة السنية المالكية للمذهب المريني وتأكيد رفضهم المطلق للمذهب الموحدي وللإمامة الموحدية ذات النزعة الشيعية الباطنية، وهكذا تتأكد أكثر صحة وسلامة عقيدة المغاربة وتمسكهم بالتعاليم الصحيحة المستوحاة من

الكتاب والسنة ونبذهم للمذاهب التي تخدم المصالح الدنياوية على حساب المصالح الدينية الأخراوية .

وأما بقية الآيات القرآنية التي لا علاقة لها بالأمور السياسية، وتعالج القضايا الدينية التي تضمنتها نصوص شواهد القبور والنصوص التأسيسية والزخرفية فقد توافق محتواها مع الإطار والموضوع الذي تعالجه (جدول رقم 2) .

استخدم الحماديون أربع آيات قرآنية في النصوص الشاهدية التي عثر عليها في القلعة وبجاية وهي الآية 35 من سورة الأنبياء التي نقشت على شاهد قبر عبد الله بن خليفة (488 هـ/ 1095 م) والآية 185 من سورة آل عمران التي وجدت منقوشة على أكثر من شاهد منذ أوائل القرن الخامس الهجري ابتداء بشاهد قبر " أبي بكر بن يوسف " (512 هـ/ 1118 م) ، كما وجدت على شواهد قبور حمادية أخرى معاصرة له كشاهد قبر عبد الله الدكمي (533 هـ/1139 م). إضافة إلى ذلك فقد وظفوا أيضا على شواهدهم الآية 29 من سورة الرحمن مع بداية القرن السادس الهجري وسورة الإخلاص التي نقشت على شاهد حمادي من بجاية غير مؤرخ يرجع إلى نهاية هذا العصر. على أن الآية الأكثر استعمالا على الشواهد الحمادية التي تم العثور عليها إلى وقتنا هذا هي الآية 185 من سورة آل عمران التي ثبت استعمالها على ثلاثة شواهد ترجع كلها إلى النصف الأول من القرن السادس الهجري (جدول رقم 2) وتعتبر الآية 85 من سورة آل عمران هي أول آية وجدت على الكتابات الحمادية الشاهدية ويرجع أول استعمال لها إلى نهاية القرن الخامس الهجري .

وإذا كان بداية استعمال لسورة الإخلاص على شواهد القبور المصرية يعود إلى نهاية القرن الثاني الهجري[28] فإن سورة الإخلاص بدأت تظهر على شواهد الأغالبة في القرن الثالث الهجري، كما أكثر من استعمالها الفاطميون على شواهدهم

منذ النصف الأول من القرن الثالث الهجري التي عثر عليها في مدينة القيروان(29).
واستعملت إلى جانب ذلك الآية 185 من سورة آل عمران على شواهد القيروان مع نهاية القرن الثالث الهجري(30) حيث ظهرت لأول مرة جنبا إلى جنب مع سورة الإخلاص ولكن في نطاق ضيق مقارنة بسورة الإخلاص حتى نهاية القرن الرابع الهجري حيث بدأ الاهتمام بها أكثر وغدت تظهر على معظم الشواهد بصورة ملحوظة في حين قل توظيف سورة الإخلاص في هذه الفترة، كما عثر على شواهد قبور في الأندلس بمدينتي المرية ومالقة يرجع تاريخها إلى القرن السادس الهجري تحمل أيضا نفس الآية الكريمة(31). ووجدت أيضا على شواهد قبور مصرية (32) من القرن الثالث الهجري (9 م). وأما اللوحتان الرخاميتان اللتان وجدتا بضريح سيدي محمد التواتي واللتان تعودان إلى العصر الموحدي، فقد تضمن نص إحداهما الآية 18 من سورة آل عمران والثانية الآيات 101- 102 - 103 من سورة الأنبياء.

وأما الآية الأولى فقد وجدت ضمن الكتابات الدينية التي تزين كلا من محراب مصلى قصر المنار الذي يعود تاريخه إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ومحراب الجامع الكبير بقسنطينة، وتبرز الشواهد العربية أن أول استعمال لهذه الآية يعود إلى أواخر القرن الثاني الهجري حيث وجدت على شاهد مصري(33) يرجع تاريخه إلى سنة 190 هـ.

وفي القرن الخامس الهجري عثر على نفس الآية على شاهد قبر أندلسي من مدينة قرطبة(34) يرجع تاريخه إلى عام (496 هـ/ 1103 م) بينما وجدت الآيات الثلاث الأخرى من سورة الأنبياء منقوشة بخط النسخ في قاعدة قبة ضريح سيدي أبي مدين شعيب بتلمسان.

كما تجدر الإشارة إلى أن سورة الإخلاص لم يقتصر استخدامها فقط على شواهد القبور الحمادية وإنما استخدمها أيضا الحماديون في نهاية القرن الخامس الهجري في الكتابات الزخرفية التي تزين محراب مصلى قصر المنار بالقلعة، وفي كتابات المرينيين في النصف الأول من القرن الثامن الهجري في ضريح " سيدي أبي مدين" (الجدول رقم 2).

وإذا ما تأملنا بعين متفحصة محتوى الآيات التي نقشت على شواهد القبور الحمادية بما فيها الكتابة التي وجدت بضريح سيدي محمد التواتي نجد أن مضمونها متقارب جدا مع بعضها البعض ويتناول موضوع الموت والجزاء والعقاب، والتوحيد والترغيب والترهيب وهذا من باب التذكير حتى يظل المؤمن فطن وكيس .

وأما الكتابات التذكارية والتأسيسية فقد أمدتنا بدورها بآيات قرآنية يدور مضمونها حول وحدانية الله وعدله وقسطه وعلى حقيقة وشرعية الدين الإسلامي الذي ابتغاه الله دينا لعباده، وكذلك على وجوب عبادة الله والتصنت إلى القرآن عند قراءته وهو ما يعكس مدى قدسية هذا القرآن. ورغم قلة عدد هذه الكتابات فإنها تبرز حقيقة واحدة وهي مدى المكانة التي يحتلها القرآن في نفوس المسلمين كما تعكس أيضا أهمية القرآن في الكتابات التأسيسية والدور الذي تؤديه خدمة للدين والسياسة والمذاهب على السواء ويتجلى ذلك في الآيات التي نقشت ضمن نصوص الكتابات التأسيسية كالآية 85 من سورة آل عمران التي استخدمت لأغراض سياسية كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند تطرقنا إلى الشعارات السياسية والمذهبية.

كما استخدمت أيضا الآية 19 من سورة آل عمران في منبر جامع ندرومة إلى جانب الآية السابقة رقم 85. وأما الآيات الثلاث 204 ـ 205 ـ 206 من سورة الأعراف فقد وظفت ضمن الكتابة التأسيسية على مقصورة الجامع الكبير بتلمسان (533 هـ/1139م). كما وجدت ضمن الكتابات الدينية الزخرفية التي تزين كوة محراب الجامع الكبير بتلمسان الذي يرجع لنفس العصر،كما استعملها الزيانيون في كتابات محراب جامع سيدي أبي الحسن بتلمسان بعد أكثر من قرن من الزمن على استخدامها أول مرة سنة 696 هـ / 1296 م.

و تعتبر الكتابات ذات الاستعمال الديني أو الزخرفي من أغنى و أثرى الكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط وقد نالت حظا من العناية أوفر من غيرها. وقد نقشت على واجهة المحاريب أو بداخلها وعلى المنابر والجدران والأقواس وتكرر استخدام بعض الآيات في أكثر من عصر .

ومن بين السور والآيات التي تم توظيفها في العصر الحمادي سورة الفاتحة التي وجدت على محراب مصلى قصر المنار ، ومجموعة أخرى من الآيات القرآنية تعرض معظمها للتلف ولم ينج منها إلا القليل مثل الآية 62 من سورة الأنفال والآية 180 من سورة الصافات .فضلا عن سور وآيات أخرى وجدت بهذا المصلى وبمساجد أخرى كمسجد قسنطينة. فسورة الإخلاص استخدمت في محراب هذا المصلى وفي شاهد قبر حمادي من بجاية وفي جامع سيدي أبي مدين كما أسلفت بالذكر. ومن سورة البقرة نجد آية الكرسي في محراب المصلى.وفي أقواس الجامع الكبير بقسنطينة (530 هـ). والآية 18 من سورة آل عمران وجدت هي الأخرى في هذين المسجدين وفي ضريح سيدي التواتي ببجاية فضلا عن الآية 59 من سورة الأنعام، كما أخذوا من سورة النور الآيتين 36، 37 ونقشوها على محراب المصلى ونفس الآية استخدمها

كذلك المرابطون في كتاباتهم الكوفية في الجامع الكبير بتلمسان، وأما الآية 59 من سورة الأنعام فنجدها كذلك ضمن كتابات الجامع الكبير بقسنطينة إلى جانب وجودها في مصلى قصر المنار.

و احتفظ لنا جامع قسنطينة ببعض الآيات القرآنية التي لا نجدها في سواه كالآيات 190 ـ 191 ـ 192 ـ 193 من سورة آل عمران، ومن سورة الرعد احتفظ لنا نفس المسجد بالآيتين 28 ، 29، و من سورة النحل والآية 128، وفي نفس المسجد كذلك الآيات 41 ،42 ، 43 من سورة الأحزاب. وهناك آيات قرآنية لم توظف إلا في العصر المرابطي دون العصور الأخرى كالآية 19 من سورة آل عمران والآية 54 ،55 من سورة الأعراف .

وفي العصر المريني نجد كذلك توظيف لبعض الآيات من سورة البقرة في جامع سيدي أبي مدين كالآيات 238 ،239 ، 196 تحث المؤمنين بضرورة المحافظة على صلواتهم، ويلاحظ أن النقاش قد اختلطت عليه الأمور في الآية الأخيرة فبدلا من أن يكمل الآية 239 انتقل خطأ إلى آية أخرى وهي الآية 196 من نفس الصورة وهذا لتشابه الآيتين معا.

ويمكن تلخيص مضمون هذه الآيات في نقطتين أساسيتين هما :

1 ـ حث المؤمنين على العبادة والذكر وفعل الخيرات .

2 ـ قدرة الله غير المتناهية ورحمته الواسعة .

د ـ التعريف بالميت أو المنشئ :

يعد التعريف بالميت من العناصر الرئيسية الثابتة التي لا مندوحة عنها و لا يمكن التخلي عنها في الكتابات الشاهدية العربية ويقابله في الكتابات التأسيسية

التعريف أو بالمنشيئ أو بالآمر بالإنشاء الذي سنتطرق إليه فيما بعد. إذ لا يعقل أن تجد كتابة شاهدية خالية من هذا العنصر، وإذا حدث وأن وقع ذلك، وهو أمر مستبعد، فإنه يعد من الظواهر الشاذة في مثل هذه الكتابات ولا يعد ذلك قياسا. هذا ويجب التركيز هنا على حقيقة هامة هي أن صيغة التعريف بالميت ظلت ثابتة دون تغيير حتى العصر العثماني فتحولت من صيغة "**هذا قبر...**" إلى صيغة "**توفي ...**".

ويبدو الفرق واضحا بين الصيغة الأولى التي تهتم بالقبر وتقدمه على الميت وبين الصيغة الثانية التي تركز أكثر على اسم المتوفى وتتجاهل القبر. ففي الصيغة الأولى ينسب القبر لصاحبه وهي عبارة صحيحة من ناحية اللغة وأبلغ من الأخرى، ذلك أن القبر شيء ملموس ويحتل حيزا مكانيا في الفضاء الجغرافي لذلك فالمرء يقف على قبر الميت ولا يقف على الميت وعليه فعبارة "**هذا قبر**" تبدو أصح وأسلم. وأما "**توفي**" فهي هاهنا فعل يدل على شيئ وقع في الماضي، أي يشير إلى حدوث شيئ في الماضي وهو وفاة أو موت وبذلك فدلالة الفعل تشير إلى شخص وليس إلى المكان الذي يحتضن رفاة الميت.

والتعريف بالميت هو ذكر اسمه ولقبه ونسبه وكذلك الوظيفة أو الحرفة التي كان يمارسها قبل وفاته ويضاف إلى التعريف أيضا الألقاب وأسماء المدن سواء مسقط الرأس أو المدينة المقيم بها وأحيانا تتطرق الكتابة إلى سبب الوفاة في حالة الموت غير الطبيعي نتيجة لأمراض أو لسبب آخر غير طبيعي وهو ما تفتقر إليه كتابات المغرب الأوسط.

فبالنسبة للكتابات الشاهدية في المغرب الأوسط فهي لا تحمل كل هذه المعلومات التي قد نجدها في بعض الكتابات العربية في المشرق الإسلامي وكذلك

كتابات تونس والقيروان وغيرها، ولعل سبب ذلك يعود إلى العدد القليل الذي تتوفر عليه كتابات المغرب الأوسط فضلا عن الكسور والتلف الذي لحق بالقلة القليلة مما وصلنا من هذا النوع من الكتابات . (جدول رقم 4).

وتؤكد مختلف الكتابات الشاهدية في المغرب الأوسط خاصة والعربية عامة أن تعريف الميت يمر أولا وقبل كل شيء بذكر اسمه أو كنيته كاملة ثم نسبه أي اسم الوالد كما جاء في شاهد قبر عقبة هذا قبر "عقبة بن نافع" وتارة يذكر اسم الجد إلى جانب اسم الميت واسم أبيه، كما ورد في شاهد مؤرخ عام (488 هـ) هذا قبر "عبد الله بن خليفة بن محمد"، وفي بعض النصوص الشاهدية يضاف إليهما اسم المدينة التي نشأ فيها أو التي أقام فيها، كما يبينه نص كتابة شاهد قبر "عبد الرحمن بن حيوة" الذي أضيف لاسمه اسم المدينة اليمنية وهي "حضرموت" التي ولد ونشأ بها، ثم ذكرت اسم مدينة "حمص" وهي المدينة التي كان مقيما فيها قبل انتقاله إلى بلاد المغرب. ونفس الشيء نجده في نص كتابة شاهد قبر "عبد الرحمن بن عبد الله الدكمي" الذي صار ينسب إلى مدينته دكمة. كما حفظت لنا بعض الشواهد نصوصاً حملت ضمن صيغة التعريف بالميت اسم القبيلة التي ينتمي إليها كقبيلة بنو تميم في شاهد قبر مؤرخ عام 413 هـ الذي ضاع جزء منه وتسبب في إتلاف اسمه الكامل ولم يبق منه إلا اسم قبيلته "التميمي". وعثر أيضا على شاهد في بجاية يرجع تاريخه إلى عام 539 هـ يتضمن نصه اسم قبيلة "زغلة" التي ينتمي إليها هذا الشخص.

هذا وقد استعمل الحماديون في بعض نصوصهم الشاهدية كنية أمواتهم، وقد ثبت ذلك في أكثر من شاهد قبر من هذا العصر كشاهد "**أبو بكر بن عثمان**" الذي نقشت كنيته "**أبو بكر**" إن لم يكن "**أبو بكر**" هو اسمه الحقيقي تيمنا وتبركا بالخليفة

"**أبي بكر الصديق**". وفي شاهد قبر يرجع تاريخه إلى عام (539 هـ) أعطتنا كتابته الكنية الحقيقية للشيخ عثمان الزغلي الذي يكنى "**بأبي عمر**" وكذلك شاهد قبر ابنه (541 هـ) المكنى "**بأبي عبد الله**". ويتضح من كل ما سبق ذكره التسلسل التركيبي لصيغة التعريف بالميت من خلال شواهد القبور الحمادية عادة ما تكون كالآتي:

1 ـ الكنية .

2 ـ اسم المتوفى واسم أبيه وأحيانا اسم جده .

3 ـ اسم المدينة أو القبيلة التي ينتمي إليها .

ويجب التذكير بعبارة ابن التي كثيرا ما كانت تستخدم في شواهد القبور والكتابات التأسيسية العربية والجزائرية إلا أن كتابة أحد شواهد القبور الحمادية [35] شذت عن هذه القاعدة واستعملت عبارة "**ولد الطاهر**" بدلا من ابن الطاهر. ويبدو أن العرب كثيرا ما يكنون باسم الابن البكر وهي عادة شائعة أكثر في العصر الإسلامي.

كما تضمن نص أحد شواهد القبور الحمادية مؤرخ في عام (536 هـ/142 م) اسم المهنة التي كان الميت يمارسها في حياته وهي مهنة الخياطة. ولولا قلة عدد الكتابات وافتقارها إلى الكثير من المعطيات الخاصة بالمهن لربما أمكن وضع فهرس للمهن التي كانت تمارس في ذلك الوقت.

وأما التعريف بالمنشئ في الكتابات التأسيسية فقد عرف نفس التسلسل الترتيبي الذي ذكرناه بشأن التعريف بالميت في النصوص الشاهدية. وهي الكنية والاسم الشخصي واسم الأب ثم الجد فاسم المدينة أو القبيلة.

هـ ـ صيغ التأريخ : (جدول3أ)

ليس هناك منْ شاهد قبر أو أي كتابة تأسيسية إلا وتحمل تاريخ الوفاة أو تاريخ التأسيس، إلا نادرا جدا، ومثالا على ذلك فقد وصلتنا كتابتين شاهديتين الأولى من قلعة بني حماد والثانية من بجاية الحمادية غير مؤرختين، و يعد التأريخ من العناصر الرئيسية في الكتابات العربية . إلا أن صيغ التأريخ هذه اختلفت من شاهد لآخر في حين حافظت على كلمة " توفي " التي لم يدخل عليها أي تغيير سواء في كتابات الحماديين أو الزيريين بتونس، وقد استخدمت في المشرق الإسلامي عبارة مات إلى جانب عبارة توفي وأما في العصر الموحدي فقد استعملت كذلك كلمة"مات" في بعض الشواهد التي وجدت ببجاية والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع الهجري، والكلمتان كلاهما له نفس المعنى. فالوفاة هو الموت الطبيعي والموت الطبيعي معناه مفارقة الحياة وفقدانها لمن كان حيا، والوفاة أو كلمة توفي لا تستخدم إلا في الموت الطبيعي بينما كلمة موت أو فعل مات تستعمل للموت الطبيعي ولغير الطبيعي كالموت الأحمر والأسود اللذين يعنيان الموت قتلا وخنقا على التوالي (36).

وأما تاريخ الوفاة فيكتب عادة بلسان القلم ويبدأ بالآحاد فالعشرات ثم ا المئات أو الآلاف. بينما يلاحظ تغيير في بقية مكونات التاريخ كذكر اليوم والشهر الخ ...، و تعتبر كتابة ابن حيوه أول كتابة كوفية في المغرب عامة التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني الهجري (8 م)، حيث حدد شهر الوفاة بعدد أيامه ثم السنة. وقد زادت عليها كتابة شاهد قبر عبد الله بن خليفة (5 هـ/ 11 م) نقطة تفصيلية أخرى تتعلق بذكر اليوم الذي توفي فيه هذا الشخص وهو يوم " جمعة " (أنظر جدول رقم 3 أ) وكذلك الحال بالنسبة لكتابة الشيخ أبي عمر عثمان الزغلي (6 هـ/ 12 م) التي شملت

صيغتها العناصر الأربعة المذكورة سابقا. على أن بعض الكتابات لم تشمل صيغة تأريخها هذه العناصر الأربعة ككتابة شاهد قبر أبي بكر بن يوسف (525هـ/1131م) وشاهد قبر أبي بكر بن عثمان الخياط (536 هـ/1142م) الخ ...

فهذه الشواهد لم يحدد تاريخها تحديدا دقيقا على غرار الشواهد الأخرى. هذا وقد أمدتنا كتابة شاهد قبر "أبو عبد الله محمد بن الشيخ الزغلي" (541 هـ/ 1147 م) تاريخا اختلفت صيغته مع الصيغ السالفة الذكر، من حيث تركيب صيغة التاريخ " توفي في الأيام العشرة الأخيرة من شهر ذي الحجة ".

ومع أن هذه الصيغة مستعملة في الكتابات التذكارية، فإنها ليست واسعة الانتشار، ونعتقد أنها صيغت بهذا الأسلوب لسبب واحد هو أن يكون إنجاز الشاهد قد تم بعد وقت طويل من وفاته فتعذر عليهم تحديد اليوم الذي توفي فيه، وللتغلب على هذه الإشكالية لجأ كاتب النص إلى استعمال هذه الصيغة الكلية . كما أن الكلمة التي استخدمت لتحديد سنة الوفاة هي متغيرة وغير مستقرة فتارة تستعمل عبارة" عام" وتارة أخرى تستعمل عبارة "سنة" وأحيانا يضاف إليها حرف الجر "من" التي تعني الشهر الموجود في سنة كذا أو " الذي من سنة كذا" والتي استعملت في كتابة منبر الجامع الكبير بالجزائر (490 هـ/ 1069م) وقد استعملت صيغة" الذي من" لأول مرة في كتابة زيرية وجدت بجنوب إيطاليا ([37]) يرجع تاريخها إلى عام (470 هـ/ 1080 م).

ويجدر بنا التذكير إلى ذلك التشابه الموجود بين العناصر التاريخية الموجودة في الكتابات الشاهدية والكتابات التأسيسية التي تشتمل هي الأخرى على نفس العناصر كاليوم والشهر والسنة. على أن هناك اختلاف في صيغة الكلمة التي توظف

لتحديد التاريخ وطبيعة العمل، حيث نجد في الكتابات التأسيسية كلمات مثل " **عمل** " و " **أتم** " و " **كان إتمامه** " ومدلولها مطابق لطبيعة العمل.

و- صيغ الدعاء : (جدول 4).

تختلف صيغة الدعاء بين النصوص الشاهدية و النصوص التأسيسية. والدعاء عنصر هام وأساسي في الكتابات التذكارية على اختلاف أنواعها. وإذا كان مضمون الدعاء له دلالة واحدة هو الترحم على الميت بالنسبة للشواهد فإن مضمون دعاء الإنشاء هو أيضا واحد وهو الثناء والإطراء للمنشئ والتمني له بالتوفيق والنصر والشكر. و قد اختلفت الصيغ من كتابة إلى أخرى حسب طبيعتها و الموقع الجغرافي والفترة التاريخية، ويمكننا تتبع تطور صيغة الدعاء من القرن الثاني الهجري إلى غاية المائة الثامنة من نفس القرن سواء دعاء الأموات أم الخاص بالأعمال الإنشائية من خلال ما أمدتنا به الكتابات الكوفية في المغرب الأوسط (جدو ل 4-أ).

يتكون أول دعاء حصلنا عليه من كتابة شاهد قبر " **ابن حيوه** " (126 هـ/ 746 م) من عبارة الصلاة على الميت والدعاء له بالرحمة والصلاة على من يصلي عليه . وصيغة الدعاء هاهنا هي الصلاة على الميت بالصلاة عليه وعلى من يصلي عليه، وهي صيغة غير معروفة في الكتابات الشاهدية العربية سواء في المشرق الإسلامي أو في مغربه .وقد استعملت لأول مرة في كتابة شاهد ابن حيوه في المغرب. كما استعملت أيضا لأول مرة في شاهد قبر مؤرخ عام 71 هـ عثر عليه في أسوان بمصر إلا أن صيغة الصلاة هاهنا لا تعود على المرأة صاحبة الشاهد كما صيغت في شاهد ابن حيوه وإنما

جاءت على صيغة الغائب وهي تخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم [38].

وفي شاهد قبر مؤرخ عام (488هـ/1095 م) تغير الدعاء من الصلاة إلى عبارة " رحمه الله " وهي العبارة التي استمر استعمالها في شواهد القبور العربية منذ نهاية القرن الثاني الهجري[39]. على أن أول دعاء استعمل في شواهد القبور جاء بالصيغة الآتية: "ومغفرته ورضوانه عليها " في شاهد قبر اسوان السالف الذكر. ثم تطورت صيغة الدعاء من الترحم على الميت إلى الترحم على كل من يدعو له بالرحمة وهذا في كتابة شاهدية ترجع إلى عام (512 هـ/ 1118 م)، ثم تطورت مرة ثالثة صيغة الدعاء في شواهد هذا القرن ليشمل الدعاء "الترحم على الوالدين"، وهكذا تغيرت مرة أخرى صيغته في آخر العصر الحمادي إلى عبارة " رحمة الله عليه " .

وأما الدعاء في الكتابات التأسيسية في العصر المرابطي فهي تتكون من صيغتين مختلفتين تتضمنان عبارات النصر والتوفيق والثناء (جدول 4- أ) .

ز- الصيغ الإنشائية والتوقيعات : (جدول 4- ب)

لقد سبق الكلام عن الصيغ الإنشائية في معرض دراستنا للصيغ التاريخية وتتلخص أول عبارة الإنشاء في المغرب الأوسط منذ أوائل القرن (5 هـ /11 م) في كلمة واحدة بسيطة هي " عمل " وهي تعني صنع وأنجز (جدول 5 - ب) ثم أضيف لكلمة عمل اسم الإشارة "هذا عمل " في النصف الأول من القرن السادس الهجري في كتابة تأسيسية حمادية بمحراب جامع قسنطينة، وأخيرا تغيرت صيغة الإنشاء في

هذا العصر فأصبحت بهذه الصيغة " ما أمر " ثم تغير تركيبها إلى الشكل الآتي " هذا ما أمر بعمله ". وهكذا يدخل لأول مرة فعل الأمر " أمر " في صيغة الإنشاء و يغيب اسم الشخص الذي أنجز العمل ويحل محله اسم الشخص الذي أمر بالعمل.

وفي العصر المرابطي بدأت الصيغة بسيطة بكلمة " عمل " في نهاية القرن الخامس الهجري في كتابة منبر جامع الجزائر كما هو الشأن في العصر الحمادي لتتغير الصيغة في نفس الفترة إلى عبارة" **هذا مما أنعم به**".

ويلاحظ إضافة اسم الإشارة وكلمات "مما أنعم به"، أي ما أعطاه من رزق وغيره، ثم أدخل عليها تغيير في نفس الفترة من القرن الخامس الهجري (11 م) لتتحول الصيغة إلى صورة جديدة تشير إلى الشخص الذي تم على يده العمل. ثم يعاد استعمال فعل الأمر من جديد في صيغة الإنشاء في مقصورة الجامع الكبير بتلمسان 533 هـ.

وفي العصر الموحدي فقد استعملوا عبارة " هذا عمل " وأما الزيانيون فقد استعملوا كلمة " بني هذا المسجد ". بدلا من كلمة "عمل" التي ظلت مستعملة طيلة القرون السادسة الماضية في المغرب الأوسط .

جـ- الصيغ والعبارات الدينية : (جدول 3- ب)

تضمنت الكتابات الكوفية الجزائرية إلى جانب العناصر الأساسية التي تطرقنا إليها عناصر أخرى غير أساسية تمثلت في عبارات دينية متنوعة تضمنتها نصوص بعض الشواهد والكتابات التأسيسية أو وجدت على جانبي الشواهد كعبارة " لله الحمد ، والملك " (جدول3- ب) اللتان تزينان جوانب شاهد قبر عبد الله بن خليفة 488 هـ، وشاهد عمر بن عبد الله 525 هـ. كما تضمنت الكتابات التأسيسية والزخرفية

عبارات دينية أخرى كالتعوذ بالله وعبارة " به نستعين " في كتابة النافذة الصماء بجامع قسنطينة 530 هـ، وعبارة " الملك لله الواحد الفرد " والشهادتان في كتابة منبر جامع ندرومة المرابطي الذي يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الخامس الهجري.

كما وظف المرينيون عبارة " الله ربنا محمد رسولنا القرآن إمامنا " كشعار لهم في كتابة محراب جامع سيدي أبي مدين 739 هـ.

ط ـ الألقاب : (جدول 5 أ)

إلى جانب ما تمت الإشارة إليه من صيغ تم الوقوف في النصوص التذكارية الشاهدية والتأسيسية على ألقاب بعضها يدل على الوظيفة التي كان يمارسها ذلك الشخص في حياته (جدول 5 ـ أ) كلقب " القاضي" وبعضها يدل إما على مكانته وسط قومه وهو لقب شرفي " الشيخ، الأمير، والسيد " أو يدل على مكانته العلمية كمصطلح"الشيخ " الذي له دلالات عدة كالكبر ورئيس القبيلة وكبير القوم ويطلق كذلك على العالم(40)، وكذلك لقب علمي آخر وديني هو لقب " الفقيه " هذان اللقبان يدلان على مستوى التحصيل العلمي لصاحب اللقب في العلوم الإسلامية التي تسمح له وتؤهله لممارسة وظيفة التعليم أو الإفتاء بالنسبة للفقيه .

ي ـ عبارات النسبة : (جدول5ـ ب)

وردت في مختلف الكتابات الأثرية الكوفية في الجزائر عبارات تدل على النسبة بعضها مكانية بمعنى اشتقت من المكان الذي ولد فيه هذا الشخص أو أقام فيه لفترة زمنية، و يشتق هذا اللقب عادة من اسم المدينة كمدينة حضرموت باليمن التي ولد

بها ابن حيوه، ومدينة حمص بسوريا التي أقام بها، وفي المغرب نجد اشتقاق النسبة من مدينة دكمة بالمغرب الأوسط التي ولد بها محمد بن عبد الرحمان بن عبد الله الدكمي، والتي كانت تقع بجنوب شرق مدينة سطيف. وأما النسبة المشتقة من أسماء القبائل فنجد اسم قبيلتين كانتا تقطنان بالمغرب الأوسط خلال القرن الخامس الهجري في عهد دولة بني حماد وهما قبيلتا بني تميم وهي إحدى القبائل العربية التي يرجع نسبها حسب القلقشندي إلى عدنان كانت منازلهم بأرض نجد(41) والثانية هي قبيلة بني زغلة وهي أيضا إحدى القبائل العربية التي نزلت حسب ابن خلدون بالثنايا المفضية إلى تلول حمزة. (42)

ومن النسب المشتقة من الحرف أو المهنة لا نجد سوى واحدة مشتقة من مهنة الخياطة التي كان يمتهنها " **أبو بكر عثمان** " فنسب إليها حتى صار يعرف بها ونقشت على قبره.

جدول رقم 1 :

صيغ الصلاة على النبي

العدد	رقم الكتابة	الصيغة
01	1	ـ اللهم صلي على محمد النبي والسلام عليه ورحمة الله
03	1ـ7ـ8ـ3	ـ صلى الله على محمد وآلـه (413 هـ ـ 525 هـ).
01	5	ـ وصلى الله على النبي محمد وعلى آله وسلم تسليما . (488 هـ)
01	6	ـ وصلى الله على محمد (512 هـ)
02	22ـ10	ـ صلى الله على سيدنا محمد وعلى آلـه وسلم (533 هـ)
01	13	ـ صلى الله على النبي محمد وآلـه وسلم (539 هـ)
01	14	ـ صلى الله على النبي محمد (547 هـ)
01	15	ـ وصلى الله على النبي محمد وعلى آلـه (ق 6 هـ)
01	18	ـ وصلى الله على .... (ق 6 هـ)
01	19	ـ وصلى الله على نبينا محمد وعلى آلـه وصحبه وسلم تسليما(ق.6 هـ)
01	20	ـ والصلاة على نبينا محمد وعلى آله وسلم تسليما (ق6 هـ)
01	24	ـ وصلى الله [النبي]محمد وآلـه الطيبين وسلم تسليما (ق . 5 هـ)
01	29	ـ وصلى الله على محمد وعلى آلـه وسلم تسليما (6 هـ)

جدول 2 :

الآيات القرآنية

العدد	رقم الكتابة	رقم الآية	رقم السورة	السورة
01	21		01	سورة الفاتحة
02	33 - 21 - 19	196 - 255 - 256 - 238 - 239	02	سورة البقرة
03	29 - 21 - 19	18	03	سورة آل عمران
01	24	19	03	سورة آل عمران
01	24	85	03	سورة آل عمران
03	19 - 17 - 10 - 06	185	03	سورة آل عمران
01	19	193 - 192 - 191 - 190	03	سورة آل عمران
02	- 20 - 21	59	06	سورة الأنعام
03	31 - 27 - 25	205 - 204	04	سورة الأعراف
02	27 - 25	206	07	سورة الأعراف
01	26	55 - 54	07	سورة الإعراف
01	21	62	08	سورة الأنفال
01	09	29 - 28	13	سورة الرعد
01	09	128	16	سورة النحل
01	05	35	21	سورة النساء
01	30	103 - 102 - 101	21	سورة النساء
01	28	77	22	سورة الحج
02	82 - 21	37 - 36	24	سورة النور
01	09	43 - 42 - 41	33	سورة الأحزاب
01	21	180	37	سورة الصافات
01	06	29	55	سورة الرحمن
01	28	13	61	سورة الصف
03	35 - 22 - 21		83	سورة الصف

جدول 3:

الصيغ التـاريخية "أ"

رقم الكتابة	العدد	الصيغة
1-4-6-11-14	07	- توفي في...
5-13	02	- توفي يوم...
8-10	02	- توفي سنة أو عام...
23	01	- أتم هذا ...
25	01	وكان إتمامه...
	العدد	**الصيغ الخاصة بالعبارات الدينية "ب"**
20-33-35	03	- أعود بالله من الشيطان الرجيم
20	01	- وبه نستعين
05	01	- لله الحمد
07	01	- على
7-17	02	- الملك
24	01	- الملك لله الواحد الفرد
24-34	02	- لا إلـه إلا الله محمد رسول الله
02	01	- بركة
34	01	- الله ربنا محمد رسولنا القرآن إمامنا

جدول 4:

صيغ الأدعية " أ "

الصيغة	العدد	رقم الكتابة
1 ـ صلى الله عليه ورحمه وصبى على من يصلي عليه	01	126 هـ
2ـ رحمه الله	05	5 ـ 8 ـ 16 ـ 18 ـ 32
3ـ رحمه الله ورحم الله من دعا لصاحبه بالرحمة	01	06
4ـ رحمه الله ورحم والديه و....	01	10
5ـ رحم الله من دعا لها بالرحمة	01	12
6ـ رحمة الله عليه	01	13
7ـ أدام الله توفيقه وأجزل سعيه وتسديده	01	24
8ـ أيده الله بنصره ووفقه	01	25
9ـ حرسها الله	01	25
الصيغ الإنشائية والتوقيعات " ب "		
1 ـ عمل	02	01 ـ 04
2 ـ هذا عمل	02	09 ـ 30
3 ـ هذا ما أمر بعمله	01	19
4 ـ هذا مما أنعم به	01	23
5 ـ كان الفراغ منه على يد	01	24
6 ـ مما أمر ببنائه	01	25
7 ـ بني هذا المسجد	01	32

جدول 5:

صيغ الألقاب "أ"

رقم الكتابة	العدد	الصيغة
14_13	01	ـالشيخ
24	01	ـ الفقيه
24	04	ـ القاضي
32_24	02	ـ الأمير
24	01	ـ السيد
	العدد	صيغ النسبة والحرف "ب"
01	01	ـ الحضرمي
01	01	ـ من أهل حمص
03	01	ـ التميمي
10	01	ـ الدكمي
14_13		ـ الزغلي
11	01	ـ الخياط

هوامش :

1 ـ د. إبراهيم جمعة، **تطور الكتابات الكوفية ...** ، ص . 83 .

2 ـ د . إبراهيم جمعة، **المرجع نفسه**، ص.130 .

3 ـ كشف عن نقش النمارة "دوسو" في صحراء النمارة بالشام التي نسب إليها اسم الشاهد .

4ـ يعد نقش أسوان الشاهدي من أقدم النقوش العربية الإسلامية المكتشفة إلى وقتنا هذا وهو محفوظ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة تحت رقم 30 / 1508 . للمزيد من التفصيل ارجع إلى د . إبراهيم جمعة ، **تطور الكتابات الكوفية**...، ص . 131 وما بعدها .

وانظر كذلك ، H . Hawary et H . Rached , OP cit . T . I

5ـ د . إبراهيم جمعة ، **المرجع السابق**، ص. 130.

6ـ هناك تشابه كبير في المحاور الأساسية التي تمحورت حولها محتويات النقائش في المغرب العربي و لا سيما نقائش إفريقية التي تصل إلى حد التماثل في العصرين الفاطمي والزيري ، أنظر خالد مودود ، المرجع السابق ص . 41 . وانظر كذلك ،دراسات... ، حول مضمون نصوص شواهد القبور في العصر الفاطمي والزيري لمدينة القيروان ،

M . EL HABIB, Stles Funeaires·Qairouanaises, Inedites du début du IV émé /X ème au milieu du V ème/ XI ème siécle, Bulletin Archologique du comit des travaux historiques et scientifique; Nouvelle série neuf, Fasc . B . AF du Nord, 1973 Paris 1976. P . 107 -110.

7ـ سورة آل عمران الآية 85 .

8 ـ خالد بن رمضان ، **شواهد القبور في إفريقية في القرن السادس الهجري وظهور الخط النسخي**، مطبوعة المؤتمر العاشر للآثريين العرب، تلمسان 1982 ، ص .

9 ـ سهيلة ياسين الجبوري، **أصل الخط العربي وتطوره ...**، مطبعة الأديب البغدادية 1977 ، ص. 112 .

10 ـ أنظر، القلقشندي، **صبح الأعشى**، ج . 3 ، ص . 8 .

11 ـ سورة النمل الآية 30 .

12 ـ سورة الأحزاب ، الآية 56 .

13 ـ إبن كثير، **كتاب التفسير** ، جـ. 5 ، ص . 494 ـ 500.

14 ـ راجع نص كتابة شاهد قبر أسوان الذي يعد أول شاهد ونقش أثرى عربي في الإسلام .

15 ـ أنظر شاهد إبن حيوة شكل 3 من بحثنا هذا

16 ـ سورة الأحزاب الآية 41 .

17 ـ سورة البقرة الآية 157 .

18 ـ أنظر الشاهد رقم 3360 في كتاب هواري المعنون.

HAWARY et H/ RACHED, stles Funeraires T I . N 3360 PL III.

19 ـ خالد بن رمضان، **شواهد القبور في إفريقية ...** ، ص .6 للمزيد من لمعلومات أنظر:

Roy et poinssot , Les Inscriptions ..., N? 137 . 149 . 151 . 160 .

20 ـ د . السيد عبد العزيز سالم ، **تاريخ المغرب الكبير** ، جـ . 2، ص . 651 .

21 ـ د . عبد العزيز عويس ، **دولة بني حماد**، 1980 ، ص . 255 .

22ـ لوفي بروفنسال، **الإسلام في المغرب والأندلس**، ترجمة د . السيد عبد العزيز سالم ، مكتبة النهضة المصرية ، 1956 ، ص . 249 .

23 ـ د . عبد الحليم عويس ، **دولة بني حماد**، 1980 ، ص . 255.

24ـ سورة آل عمران ، الآية 85 .

25ـ ابن عذاري المراكشي، **البيان...**، جـ . 4 ، ص . 7 وما يتبع بعدها .

26ـ ابن خلدون ، **تاريخ العبر** ، جـ . 6 . ص. 374 : إبن الخطيب ، **اعلام الأعلام** ، ص . 226.

27ـ أنظر للمزيد من الإطلاع ، د . السيد عبد العزيز سالم ، **المرجع السابق** ، ص . 746.

28ـ HAWARY et H/ Rached, stles Funeraires T I . N 3360 PL III.

29ـ Roy et B . Poinssot , Les Inscriptions... , Vol . II Fasc . I , N? 50

30ـ Roy et B . Poinssot , Les Inscriptions... , Vol . II , Fasc . I , N? 77

31ـ L . Provincal , Inscriptions Arabes d' Espagne , N? 134 . 55.

32ـ HAWARY et H/ Rached, stles Funeraires T I . N 5006 PL VII.

33ـ H . Hawary et H . Rached , ibid. T . I . N? 2721 / 15 .

34ـ L . Provencal , ibid . N? 24

35ـ أنظر (ع) معزوز، المرجعالسابق، كتابة رقم 18.

36ـ المنجد في اللغة والإعلام كلمة موت .

37ـ G . Marais . La chaire de la grande Mosque dAlger, Hesperis 1926 P 422.

38ـ د . إبراهيم جمعة ، **دراسة في تطور الكتابات ...** ، ص . 134 ، شكل13 .

HAWARY et H/ Rached, stles Funeraires T I . N 7155 P/I. _39

40 ـ عن هذا الموضوع أنظر د. حسن الباشا، **الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق**، دار النهضة العربية1987، ص.346.

41ـ القلقشندي (أبو العباس أحمد) **نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب**، تحقيق ابراهيم النباري،دار الكتب الإسلامية 1400 هـ / 1980م، ص.188.

42 ـ ابن خلدون (عبد الرحمن)، كتاب العبروديوان المبتدأ والخبر..، دار الكتاب اللبناني، بيروت1981. 6 /85.



الفصل الرابع

طرق الصناعة وأساليب الزخرفة



طرق الصناعة وأساليب الزخرفة

1 ـ صناعة الشواهد:

تعد صناعة الشواهد من الصناعات القديمة جدا التي امتهنها الإنسان، و يرجع تاريخها إلى مئات السنين قبل الإسلام، فعرفتها مصر الفرعونية واليونان والرومان والبيزنطيون، وقد وصلت إلينا أمثلة كثيرة لهذه الشواهد من العصر الروماني والبيزنطي تتضمن بعض الرسوم والعبارات الدينية(1)، كما عرفها العرب أيضا قبل الإسلام واستمروا في ممارستها بعد ظهوره (2).

وقد انتشرت هذه الصناعة في المشرق الإسلامي في العصر الأموي والعباسي خاصة، ثم انتقلت إلى المغرب العربي مع الفاتحين المسلمين في القرون الهجرية الأولى.

ويعتقد المستشرق الفرنسي "ليفي بروفنسل" أن أهل المغرب لم يتحمسوا في القرون الهجرية الأولى إلى استعمال الشواهد لما فيها من الخروج والحياد عن روح الإسلام، لذلك لم يولوها اهتماما، ولم يكن لها في لهجتهم العربية كلمة تدل عليها، بخلاف أهل الأندلس الذين استعملوا الشواهد واهتموا بأمرها وأطلقوا عليها إسم التأريخ كما قال ابن جبير في رحلته) (3).

وأخال أن هذا القول غير مؤسس وليس له ما يدعمه من الناحية التاريخية ذلك أن عدم وجود كلمة أو اسم يدل على هذه الشواهد في لهجة أهل المغرب لا ينفي بالضرورة صفة ثبوت استعمالها من عدم استعمالها، وقد يشمل هذا القول شيئا من الحقيقة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ندرة الشواهد في المغرب كما أشار إلى ذلك المستشرق "ماكس فان بارشم" ، حيث اعتبر أن النقص فادح مقارنة بالمشرق الإسلامي وقد أرجع ذلك لأسباب عقائدية بالدرجة الأولى، فالمغاربة في نظره كانوا أشد تمسكا بالدين وبالعقيدة الصحيحة من المشارقة الذين تغلغلت في أفكارهم البدع التي انتشرت في ربوعه إبان العصر الوسيط . (4)

ويضيف " ليفي بروفنسل" عوامل أخرى ذات طابع اجتماعي وبسيكولوجي أدت بالمغارب حسب اعتقاده إلى إهمال هذا الجانب وعدم الاهتمام به منذ أن اعتنقوا الدين الإسلامي وتمسكوا بقواعد أصوله الصحيحة بعيدين كل البعد عن كل الهرطقات والبدع الدينية والأفكار الفلسفية التي أساءت للدين الإسلامي . (5)

غير أن الواقع يثبت عكس ما ذهب إليه المستشرقان " فان بارشم وليفي بروفنسال " حيث أن الشواهد التي تم اكتشافها أو العثور عليها لحد الساعة تفند تلك المزاعم وتدحضها مؤكدة أن استعمال الشواهد في شمال إفريقيا يرجع إلى فترة مبكرة من تاريخها و يعود إلى القرون الهجرية الأولى ولو أن ذلك الاستعمال كان على نطاق ضيق (6) إن في المغرب الأوسط (الجزائر) أو في تونس منذ العصر العباسي، ولعل سبب ندرتها يرجع إلى الطابع البدوي الذي كان عليه سكان المغرب عموما من جهة والخراب الذي تعرضت له مدن وحواضر المغرب الأوسط خاصة خلال الصراعات والحروب التي كانت بين المسلمين وأهالي البلاد من جهة ثانية .

حيث شهدت منطقة المغرب الإسلامي في تلك الفترة خراب المدن والنزوح السكاني في اتجاه القرى والأرياف (7) .

وقد عرفت صناعة الشواهد ازدهارا واسعا وانتشارا كبيرين ابتداء من القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي وخاصة في تونس والقيروان والمهدية والقلعة وبجاية. وهذا لارتباط هذه الصناعة بظاهرة التمدن والتطور الحضاري والثقافي من حيث أنها أسلوب حضاري كما تمت الإشارة إليه سابقا. لذلك فهي تنتشر أكثر في المدن والحواضر وتنعدم في القرى والأرياف للطابع البدوي الذي تتميز به هذه الأخيرة. وقد يكون الوازع الديني سببا من تلك الأسباب التي أخرت ظهور الشواهد في المغرب العربي، ذلك أن نظرة الإسلام إلى المدفن هي نظرة واقعية مرتبطة بمفهوم المدفن ومغزاه العقائدي خاصة وأن معظم الشعوب الإسلامية كانت تحت الحكم الروماني أو الفارسي، ومعلوم نظرة الرومان أو الفرس أو غيرهم من شعوب ما قبل الإسلام إلى المدفن وإلى الميت وإلى الطقوس الدينية التي كانت سائدة وقتذاك والتي كانت ما تزال عالقة بعقول وأذهان هذه الشعوب التي دخلت حديثا في الإسلام. فكانت نظرة رأي الدين لهذه المسألة حاسمة وواضحة حتى لا يترك فجوة تستغل لتشويه الدين، لذلك حرم الإسلام مبدئيا بناء المدافن والمقابر إلا بمقدار معين فوق مستوى سطح الأرض حتى تختفي تلك الفوارق الاجتماعية الموجودة بين الأحياء ولا تنتشر بين عالم الأموات، ويضل مبدأ المساواة قائما وهو أساس الدعوة المحمدية (8) ، معتمدين على الحديث الشريف الذي رواه " أبو الهياج الأسدي " قال : " قال لي علي بن أبي طالب : " ألا أبعثك على ما بعثني عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم أن لا تدع تمثالا إلا طمسته ولا قبرا مشرفا إلا سويته ". كما ورد في الكتب الفقهية في باب الجنائز وهذا هو الحديث الذي اعتمد عليه الفقهاء في

تحريم بناء الأضرحة والقبور، وفي حديث آخر رواه " ابن الزبير " قال : إنه سمع جابر بن عبد الله يقول : " سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم ينهى عن أن تجصص القبور وأن يقعد عليها وأن يبنى عليها " (9) .

ومع هذا فقد أجاز الفقهاء رفع القبر بمقدار شبر واحد عن سطح الأرض بالقدر الذي يعرف فيه الرجل قبر قريبه. إلى جانب ذلك طرحت أيضا مسألة تزيين القبر وبنائه، وقد أجمعت كل المذاهب بعدم جواز كل زخرفة وتزيين للقبر (10) إلا ابن حزم فإنه أجاز البناء وأجاز أيضا كتابة الاسم (11) .

هذا وقد تساهل الفقهاء من بعد في أمور كثيرة استخدمت على القبور لم تكن من قبل، مثل ترخيص الحنفية بتمليط القبر وتشددهم على عدم وضع الكتابة أو الآيات القرآنية على القبور، كما ذهب المتسامحون منهم إلى جواز رفع القبور بمقدار يسمح بتحديده وذلك بواسطة الطوب غير المحروق كما أجاز " ابن حزم " كتابة اسم الميت وتجصيص القبر . (12)

والظاهر أن شواهد القبور لم يعمل بها خلال القرن الأول الهجري على نطاق واسع بين المسلمين، وأخال أن سبب ذلك يرجع إلى النظرة الدينية المتشددة لهذه الظاهرة. إلا أن التسامح الذي أبداه الفقهاء فيما بعد أدى إلى الإقبال على استعمال الشواهد والنقش عليها، لذلك شهدت القرون اللاحقة نوعا من التحرر وقليلا من التشدد بفضل تساهل الفقهاء، فبرزت بذلك صناعة شاهدية متطورة لها خصوصياتها المرتبطة ارتباطا وثيقا بالجانب العقائدي والمذهب الديني وكذلك الإطار الجغرافي.

وقد كانت هذه الشواهد توضع عند رأس الميت، وهي عبارة عن لوحة مسطحة مستطيلة الشكل كانت في باديئ الأمر تنقش من الحجر ثم بعد ذلك استبدلت مادة

الحجر بالرخام وفي العصور الأخيرة استعملت مادة الخشب كمادة أساسية للشواهد. وقد كان ينقش على أحد أوجهها اسم الميت وما تبعه من عناصر أخرى تطورت وتنوعت مضامينها مع مرور الزمن وفق تطور و تنوع المذاهب واختلاف المناطق الجغرافية، كما تنوعت أشكال الشواهد وعرفت هي بدورها تطورا ملحوظا سواء في شكل الشاهد أم في المادة التي صنع منها أم في محتوى النص الذي نقش عليه كما سبق وأن شرحنا ذلك في القسم الخاص بالصيغ، وقد امتد هذا التطور ليشمل أسلوب الخط وطريقة النقش و التقنيات الزخرفية وأساليبها.

أما بالنسبة للشواهد التي تشبه السرايا أو الأعمدة أو الألواح فكان يغرس ثلثها الأسفل في التراب وهو الجزء السفلي الخالي من الكتابة في حين يترك الجزء العلوي المنقوش عليه النص فوق سطح الأرض (شكل 26 ـ27) وابتداء من القرن الثامن الهجري بدأ الاهتمام يتزايد أكثر فأكثر بالشواهد، وصار النص التذكاري ينقش على وجهه الأمامي بينما صار يزين الوجه الخلفي أو الظهر زخارف الأرابسك والزهريات وخاصة في العصر العثماني الذي ازدهر فيه هذا الاتجاه، و شيئا فشيئا تحولت النظرة إلى الشواهد من معلم لتحديد القبر إلى وسيلة زخرفية تحررت من النظرة الدينية التي تحرم عملية التزيين.

وأما الشكل الثاني من الشواهد فقد عرف باسم "المقابريات " [13] (شكل ـ 31) ،كما تسمى في المغرب الأقصى بينما يطلق عليها في الجزائر[14] اسم "جنابية "، وكان ظهورها خلال القرن الخامس الهجري في المغرب الأوسط في ظل حكم الدولة الحمادية، و في المشرق الإسلامي استخدمت أيضا مثل هذه المقابريات في ضريح محمود بن سبكتكين " بغزنة في نفس الفترة .

أما تاريخيا فإن أول استعمال لهذا النوع من الشواهد يعود إلى العصر الروماني (15) حيث يعتقد أن الرومان هم أول من استعمل الشاهد الموشوري. على أن هذا النوع من الشواهد لم يدم استتعماله في المغرب الأوسط في تلك الفترة إلا لوقت محدود جدا ارتبط بالعصر الحمادي ثم ما لبث أن عوضت المقبريات أو الموشوريات بعد هذا العصر بأشكال أخرى متنوعة كالشواهد الهرمية والبلاطات المسطحة التي ظهرت في منتصف القرن السادس الهجري .

(شكل 30 ـ 31) ، وقد كانت توضع فوق قبر الميت موجهة نحو القبلة دون أن تغطى بالتراب كالشواهد الأسطوانية وغيرها .

وفي القرن السابع والثامن الهجريين عاد المغاربة إلى استخدام هذا النوع من الشواهد وخاصة في العهد الزياني والمريني، فصنعت من مادة الرخام وكانت تستعمل لتزيين قبور السلاطين وكبار القوم وكانت توضع في وسط الضريح في اتجاه الميت كما أشرنا .

على أن هذه المقابريات المغربية يختلف شكلها عن شكل نظيرتها في المشرق، ذلك أن هذه الأخيرة تتميز بشكل مستطيل أو مثلث (16) .

2 ـ شواهد القبور في الجزائر :

إن ما عثر عليه في الجزائر من شواهد قبور، سواء عن طريق الحفريات أم غيرها والتي نقشت عليها كتابات كوفية تعد قليلا جدا مقارنة بما عثر عليه في القيروان والمهدية وفي المشرق الإسلامي، إذ لا يتعدى عددها العشرين شاهدا، اكتشفت معظمها في حفريات القلعة والباقي عثر عليه في مدينة بجاية وأشير، أما

تأريخها فيعود إلى ما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين (11ـ12 م)، وتعرف هذه الفترة تاريخيا بالعصر الحمادي والموحدي في المغرب الأوسط.

كما عثر على شواهد قبور أخرى من الحجر تشبه الرخام، يرجع عن تاريخها إلى القرن الثاني الهجري، عثر عليه في قرية قيرطة في ضواحي مدينة بسكرة، والشواهد الأخرى عبارة عن بلاطات عثر عليها في مدينة بجاية وتعود إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري بعيد سقوط المدينة في يد الموحدين، وتختلف أشكال هذه الشواهد الأخيرة عن أشكال الشواهد الحمادية سواء المكتشفة في أشير أم في القلعة أم في بجاية.

و يمكن التمييز بين نوعين من الشواهد التي تحمل كتابات كوفية وذلك حسب طبيعة المادة التي نحتت منها وهي كما يأتي :

أ ـ الشواهد الحجرية :

استعمل هذا النوع من الشواهد بكثرة في مدينة القلعة، وقد كشفت الحفريات التي أجريت في هذه المدينة على عدد لا بأس به من الشواهد الحجرية يفوق عددها العشرين شاهدا، وهو ما يعكس مدى انتشارهذه الصناعة في ذلك الوقت. نحتت من الحجر الرملي، يتميز بلون أمغر وهو مزيج بين اللون الأصفر والأحمر، ومن مميزات هذه الحجارة الليونة وعدم الانشطار عند عملية النحت مما جعل النحاتون يفضلونها ويتخذون منها المادة الخام الأساسية لنحت شواهد القبور، حيث يسهل التحكم جيدا في عملية النحت والنقش عليها، فضلا عن توفر هذا النوع من الحجر بالقدر الكافي في تلك المنطقة المتميزة بتضاريسها الجبلية. ونتيجة للخصائص والمميزات التي سبق ذكرها كان الإقبال على هذا النوع من الحجارة التي ربما كان

يتم الحصول عليها بأثمان معقولة (17) تكون في متناول الجميع لاسيما أن المنطقة غنية بالجبال مما يسمح بانتشار المحاجر بها، لاستعمالها في البناء إلى جانب الشواهد وأشياء أخرى. ولعل هذا هو السبب الذي حدا بالفنان والحرفي الحمادي وكذلك أهالي أصحاب القبور الذين يريدون إقامة الشواهد لأمواتهم تفضيل الحجر من غيره من المواد الأخرى كالرخام الذي كان متداولا بكثرة في القلعة إلى جانب الحجر وخاصة الرخام الرمادي اللون.

ب ـ الشواهد الرخامية :

لم يكن للشواهد الرخامية استعمال يذكر في القلعة عاصمة الحماديين الأولى، وقد عثر أثناء الحفريات المختلفة التي أجريت هناك على شاهدين اثنين من الرخام الرمادي اللون، (18) كما عثر على شواهد أخرى من الرخام يجهل المكان الذي عثر عليها فيه، وهي من نفس نوع الرخام الذي كان يستعمل في القلعة وكذلك في مدينة أشير العاصمة الزيرية للمغرب الأوسط. إلا أنه لا يمكن معرفة فيما إذا كانت القلعة قد قامت باستيراد هذا النوع من الرخام مع أن هذا الأمر مستبعد أم كان يستخرج من مقالع محلية وهو أمر ممكن لما تتفيز به منطقة القلعة من تضاريس جبلية تجعل إمكانية الحصول على هذه المادة ممكن جدا. وقد زاد في صعوبة استبيان هذا الأمر سكوت المصادر وعدم تطرق الرحالة العرب، وحتى الدراسات الحديثة لم تشر لا من بعيد ولا من قريب إلى موضوع المحاجر وخاصة الرخامية .

غير أن هناك دلائل تشير إلى وجود الرخام بتلك المنطقة، ومن هذه الدلائل العامل الجغرافي للمنطقة التي تتميز بوجود عدة سلاسل جبلية يمكن أن تحتوي على هذه المادة من الرخام . والعامل الثاني هو القطع الأثرية المنحوتة من الرخام التي

وجدت بكثرة في القلعة، وهي تتشابه كلها في اللون والنوعية مما يعني أنها آتية من محجر واحد، كما أن استعمال مادة الرخام في القلعة شمل عدة جوانب من الفنون المعمارية مثل الأعمدة والأقواس والتيجان وحتى القباب كما استعمل في المجال الفني في صناعة المنحوتات كنحت التماثيل و في صناعة الفسيفساء [19] والفسقيات والأحواض المائية وما إلى ذلك من الصناعات المتعددة.

إن استعمال هذه المادة في هذه المجالات الواسعة في القلعة ليوحي بتوفر محاجر لاستخراج هذا النوع من الرخام الرمادي الذي يميل لونه إلى اللون الأسود، ولا يشك إطلاقا في أن وجودها أيضا يكون أقرب إلى القلعة بالنظر إلى العامل الجغرافي والجيولوجي لهذه الناحية.

وإذا كان الفنان الحمادي في القلعة قد اتجه أكثر إلى الشواهد الحجرية فإن زميله في بجاية ـ العاصمة الثانية للحماديين ـ قد اتجه إلى الشواهد الرخامية ولذلك لم يعثر في بجاية على شاهد واحد من مادة الحجر، كما أن لون الرخام الذي نحتت منه شواهد بجاية يختلف عن لون رخام القلعة، ويبدو أن رخام بجاية أجود من رخام القلعة ويتميز هذا الأخير بلونه الأبيض الناصع Onyxe. إلا أن السؤال يبقى مطروحا بالنسبة لمكان استخراج هذه المادة، إذ لا نعتقد أن تلك المنطقة التي تتميز بتضاريسها الجبلية لا تتوفر على محاجر للرخام، كما أن استعمال هذه المادة لنحت الشواهد لا يرجع لعدم توفر مادة الحجر بل ربما يرجع للنمط المعيشي وللمستوى الاقتصادي والحضاري والثقافي الذي بلغته بجاية في ذلك العصر، حيث تصف لنا المصادر الأدبية الحالة التي وصلت إليها هذه المدينة من الرخاء والتقدم الحضاري والثقافي والاقتصادي حتى فاقت العواصم المشرقية [20] . كما أن هناك عدة محاجر رخامية في المغرب الأوسط كانت تستغل منذ العهد الروماني،لذلك يرجح أن

يكون الحماديون قد استغلوا نفس المحاجر الرخامية، كما أن ازدهار تجارتهم البحرية مع دول حوض البحر المتوسط ولا سيما المدن الإيطالية تجعل إمكانية استيراد هذه المادة من إطاليا أمر ممكن نظرا لجودة الرخام الإيطالي من جهة والثراء الذي بلغته المدينة و انعكس على العمران من جهة أخرى.

فصارت قصور بجاية مضرب المثل ومحل تقليد في الكثير من الأقطار الإسلامية والأروبية على السواء على أن فكرة استيراد هذه المادة من الخارج تبقى بعيدة الاحتمال لما كانت تزخر به البلاد من ثروات ومعادن للتصنيع وقد أشار إليها الرحالة العرب. وتجدر الإشارة إلى أن استعمال الرخام في صناعة شواهد القبور في الجزائر خلال الفترة الإسلامية يرجع إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري حيث ظهر أول استعمال لهذه المادة في هذا الغرض وهو رخام يميل لونه إلى الاحمرار ويختلف تماما على الرخام الحمادي سواء المستعمل في القلعة أم في بجاية .

3) أشكال الشواهد :

قبل كل شيء لابد من التنويه بالدراسة التي قام بها كل من الأستاذ " لوسيان جولفان " و "رشيد بورويبة " على مجموعة هامة من الشواهد الحمادية، التي سمحت بوضع تصنيف قيم لهذه المجموعة من الشواهد الحمادية انطلاقا من أشكالها. (21)

تمتاز الشواهد الجزائرية عموما بتعدد أشكالها واختلاف نماذجها وهذا بالرغم من قلتها، كما تتميز أيضا بأصالتها وطابعها المحلي الذي يجعلها تختلف في معظمها عن الشواهد (المغاربية) الأخرى. ويتميز معظمها بالشكل الموشوري ولا سيما شواهد الحماديين . (22) هذه الأشكال الموشورية تتوج قمم الشواهد حيث

تمتد في الغالب فوق قاعدة قليلة الارتفاع على هيئة مسطبة. ويمكن تقسيم هذه الشواهد المتنوعة الأشكال إلى عدة مجموعات وأصناف بعضها قريب الشبه جدا فيما بينها والبعض الآخر يصل أحيانا إلى التماثل مع فروق بسيطة خاصة المجموعة ذات القمم الموشورية. وقد روعي أثناء تصنيف هذه الشواهد التسلسل الكرونولوجي.

أ ـ الصنف الأول :

يتميز هذا الصنف من الشواهد بشكله الأسطواني، ويختلف بشكله المتميز تماما عن أشكال الشواهد الجزائرية سواء تلك التي تحمل كتابات كوفية أم غير كوفية، وهذا الشكل الفريد من نوعه هو أول وأقدم شاهد في شمال إفريقيا عثر عليه في ضواحي بسكرة يعود تاريخه إلى عصر الولاة (126هـ) وهو عبارة عن سارية أسطوانية الشكل من حجر رخامي، له شكل عمود تحتل الكتابة الشاهدية حوالي ثلث مساحته الكلية (شكل 26 ـ أ) وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الشواهد الأسطوانية الشكل عرف استعمالا واسعا في القيروان منذ القرن الثالث الهجري [23] قبل أن يختفي في العصور اللاحقة ليظهر في العصر العثماني ثانية على شكل أعمدة مضلعة أو أسطوانية يعلوها أحيانا ما يشبه الرؤوس المعممة.

ب ـ الصنف الثاني :

يختلف شكل هذا النوع من الشواهد المدرجة عن الصنف الأول الذي تقدم ذكره، ويعتبر هذا الصنف من الشواهد (شكل 26 ب) أقدم شاهد قبر مؤرخ يرجع إلى

العصر الحمادي، ويتميز بقمته الموشورية الشكل وبدرجاته التي تشبه البلاطات المتوازية السطوح تبدو وكأنها مركبة فوق بعضها البعض وعددها أربعة غير متساوية الأبعاد، أكبرها بلاطة القاعدة وأصغرها البلاطة الرابعة التي تشكل قاعدة للموشور أو للهرم، مصنوع من الحجر الرملي الأمغر اللون. ويوجد من هذا الصنف نماذج محدودةوجدت بقلعة بني حماد ورغم أن استعمال هذا النوع من المدرجات قليل جدا فإنه استعمل أول مرة في القيروان في نهاية القرن الرابع الهجري (24) وبعد ذلك في الأندلس، (25) و في وقت متأخر ظهر في المغرب الأقصى وقد وجد نموذج له في مقبرة سيدي هاشم. (26)

ج ـ الصنف الثالث :

هناك اختلاف واضح بين هذا الصنف من الشواهد والصنف الثاني في شكلهما العام من حيث أن الأول موشوري مدرج والثاني من عائلة الشواهد الموشورية كالأول ولكنه يختلف معه في شكل المدرج (27). (شكل 27 ـ أ) يتكون هذا الشاهد من قاعدة مشكلة من بلاطتين متوازيتي السطوح تعلوهما بلاطة ثالثة أصغر منهما تشكل قاعدة لقمة موشورية الشكل، مصنوع من الحجر الرملي الأمغر اللون، يجهل مدى انتشار هذا النوع من الشواهد في القلعة وحتى في العالم الإسلامي، والمؤكد أن ظهوره في المغرب الأوسط كان في نهاية القرن الخامس الهجري.

هـ ـ الصنف الرابع :

هو عبارة عن بلاطة يختلف شكله تماما عن شكل شواهد القرون الهجرية الخمسة الأولى، ويعرف هذا النوع من الشواهد بالشواهد المربعة

(Quadrangulaire) (شكل 27 ـ ب)، أو عن لوحة مستطيلة الشكل في الغالب ، صنع بعضها من الحجر الرملي والبعض الآخر من الرخام الرمادي ظهرت مع أوائل القرن الخامس الهجري ولم تنقطع بعد سقوط الدولة الحمادية وبقي استعمالها متواصلا إلى يومنا هذا في كل الأقطار الإسلامية. ويعد هذا النوع من أقدم الشواهد المستعملة منذ القدم.

و ـ الصنف الخامس :

هذا الصنف من الشواهد من عائلة الشواهد الموشورية (شكل 28 ـ أ)، و يشبه إلى حد كبير الشاهد رقم ثلاثة (3) ويمكن اعتباره من نوع هذه المجموعة نظرا لشكله المدرج وقمته الموشورية إلا أن ما يميز هذا الشاهد من غيره هو بلاطته الوسطى التي تشبه شكل شبه المنحرف، كما يتميز كذلك بشدة ارتفاع مدرجاته الاثنين خلافا للشواهد الأولى التي تتميز بقلة ارتفاع بلاطاتها، وهو مصنوع من الحجر الرملي الأمغر اللون. وتجدر الإشارة إلى أن الأستاذ بورويبة وضع هذا الشاهد في الترتيب الخامس حسب تصنيفه .[28]

ز ـ الصنف السادس :

بالرغم من أن هذا النوع من الشواهد يتقارب شكله العام مع شكل الشواهد الموشورية باعتباره من نفس العائلة، إلا أنه يختلف عنها في شكل قاعدته التي تتكون من كتلة واحدة رغم ما يوحي إليه شكلها من أنها مركبة من عدة قطع مجمعة فوق بعضها البعض، إلا أن ذلك هو عبارة عن حنيات نقشت لإعطاء الشكل المدرج للشاهد. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن قاعدة هذا الشواهد غير مربعة وتتميز

بشكلها المقوس تعلوها قمة موشورية الشكل مشابهة لقمم الأصناف الأخرى، وهو مصنوع من الحجر الرملي، أمغر اللون. وهو ينتمي للصنف الخامس حسب تصنيف جولفان. [29]

جـ - الصنف السابع :

لم يحظ هذا النوع من الشواهد الذي يشبه شكل الصندوق بالدراسة من طرف جولفان وبورويبة ، وهو منحوت من الرخام الرمادي اللون، يتكون من قاعدة متوازية الأضلاع تعلوه قمة نصف دائرية أو برميلية الشكل، نقش على جانبيه أسدان (شكل 29 - أ). وقد وجدت مجموعة من هذه الصناديق المختلفة الأحجام والقياسات بعضها صغير والبعض الآخر متوسط، تزينها منحوتات لأسد على الجانبين يعتقد أنهما شواهد، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الخامس الهجري (12م) .

ط - الصنف الثامن :

يشبه هذا الصنف من الشواهد إلى حد ما الصنف السادس، إلا أن هذا الأخير يتميز عن الأول بكبر حجمه وبقاعدته المستطيلة التي تشبه المتوازي المستطيلات وقمته الموشورية الشكل التي تشبه أيضا غطاء الصندوق (شكل29 - ب) وهو مصنف في دراسة جولفان ضمن المجموعة الثانية . (12م)

ي - الصنف التاسع :

يوجد ضمن هذا الصنف مجموعة من الشواهد تتكون من ثلاثة قطع لها نفس الخصائص ونفس المميزات تتشكل من قاعدة شبه مدرجة وقمة هرمية موشورية

الشكل (شكل 30) ، ويتقارب شكل هذه المجموعة مع شكل الصنف الثامن الذي سبق الكلام عنه، وقد نحتت كلها من الرخام الأبيض وهي تنتمي لمجموعة شواهد بجاية. للتذكير فقد بدأ هذا الصنف من الشواهد في الاستخدام في أواخر العصر الحمادي ، ويؤرخ أول شاهد منها في عام (533 هـ / 1139 م)، والمرجح أن هذا النوع من الشواهد استقدم إلى المغرب الأوسط من إفريقية حيث ثبت استعماله في عهد بني خراسان . (31) ويلاحظ عدم انقطاع هذا الصنف من الشواهد في العصر الحمادي رغم انتقال العاصمة من القلعة إلى بجاية، واستمر في الاستخدام حتى في العصر الموحدي والحفصي في بجاية طوال القرن السابع الهجري الثالث عشر ميلادي . (32)

ك ـ الصنف العاشر :

عثر على هذا الصنف من الشواهد في بجاية وهو يتكون من قاعدة مستطيلة على هيئة شبه المنحرف و قمة موشورية الشكل ممتدة فوق مسطبة متوازية السطوح (شكل 31 ـ أ). غير مؤرخ «مصنوع» من الرخام الرمادي الذي يشبه لون رخام القلعة، يعتبر الوحيد من شواهد بجاية بهذا اللون، يعتقد أنه يرجع إلى نهاية العصر الحمادي. كما أنه لم يعثر إلا على نموذج واحد من هذا الصنف.

د ـ الصنف الحادي عشر :

يتميز هذا الصنف بشكله المسطح (شكل 31 ـ ب) وهو عبارة عن لوحة رخامية ذات لون أبيض تشبه البلاطة، مستطيلة الشكل متوازية السطوح، تختلف عن

اللوحات الرخامية والحجرية التي استخدمت في القلعة و التي تنتمي إلى الصنف الرابع (شكل 27 ب) حيث يمتاز عن الأول بدقة الصنع والإتقان والجودة. يعزى تأثير هذا النوع من الشواهد إلى إفريقية حيث عرفت هذا النوع في العهد الموحدي قبل نهاية القرن السادس الهجري، (33) لينتقل إلى مدينة بجاية في العهد الحفصي في أواخر القرن السابع الهجري (34) ويتميز هذا الصنف بشدة طوله الذي يفوق المترين وجد منه أربع نماذج في بجاية وحدها، إثنان من العهد الموحدي نقشتا بخط كوفي وإثنان من العهد الحفصي نقشتا بخط النسخ.

إن أهم ما نستخلصه من هذه الدراسة هو التنوع والثراء الذي نلمسه في أشكال شواهد القبور الجزائرية، وعلى الرغم من قلة عددها وانحصارها في إطار زماني ومكاني ضيق جدا، إلا أنها أعطتنا ما يفوق عن عشرة أصناف من بينها عدد كبير يرجع إلى العصر الحمادي عثر عليه في مدينتي القلعة وبجاية ، ويعكس هذا التنوع في الأشكال ازدهار صناعة الشواهد في هذا العصر والتطور الذي بلغته لا سيما تلك التي صنعت في بجاية، كما تعكس مدى التطور والازدهار الذي بلغته الدولة الحمادية في الميدان الاقتصادي و الاجتماعي والثقافي. ولا غرو أن ينعكس ذلك الازدهار بالإيجاب على مختلف المنتوجات الصناعية والحرفية والنشاطات المختلفة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الاقتصادية للبلاد التي تؤثر سلبا و إيجابا على مختلف المناحي لحياة المجتمعات.

جـ- زخرفة الشواهد :

بالرغم من أهمية الزخرفة في الصناعات والفنون الإسلامية وبالرغم من مكانتها البارزة في الخط الكوفي فإنها لم تحظ بنفس تلك العناية والاهتمام التي حضيت بها

على شواهد القبور، ولم تأخذ مكانتها الطبيعية التي تبوأتها في بقية الصناعات الأخرى. وتتمثل زخرفة شواهد القبور في غالب الأحيان في أشرطة بعضها نباتية والبعض الآخر هندسية تمتد على واجهات شواهد القبور وعلى جانبيها أيضا .

وتتضح أهمية الدور الذي تلعبه الزخرفة النباتية والهندسية في الجانب الجمالي من أجل إزالة الرتابة وإبعاد الملل وتجديد النظر من جهة، والقضاء على الفراغات وملئها بمختلف العناصر الزخرفية للمحافظة على التوازن الطبيعي والنسق العام للموضوع وتكوين ما يشبه أرضية تشكل البعد الثالث أو خلفية للنص الكتابي من جهة ثانية. و من هنا برزت فكرة زخرفة المسطحات الواسعة وواجهات الشواهد بعد أن ظلت خالية من الزخرفة طيلة الثلاث قرون الهجرية الأولى، وهكذا تشكلت فكرة زخرفة الشواهد و بدأت تأخذ الزخرفة مكانتها منذ القرن الرابع الهجري سواء في المغرب أم في المشرق الإسلامي على السواء .

وأما المغرب الأوسط فإن عدم وجود شواهد قبور ترجع إلى القرون الهجرية الأربعة الأولى تركت فراغا كبيرا في هذا المجال من الصعب جدا التكهن بما كانت عليه شواهد تلك الفترة، وهذا ما يعرقل في اعتقادي جهود الباحثين ويعيق الوصول إلى نتائج وحقائق علمية على الأقل في وقتنا الحاضر.

وتتميز شواهد القبور التي يرجع تاريخها إلى الثاني الهجري (8 م) والمصنفة ضمن الصنف الأول بالبساطة وانعدام الزخرفة أيا كان نوعها (شكل 26 - أ) . ثم أخذ الفنانون يهتمون أكثر فأكثر بزخرفة شواهد القبور، وبدأت تظهر بشكل جلي في الشواهد مع بداية القرن الخامس (11 م) المصنفة ضمن مجموعة الصنف الثاني والثالث والرابع، ليزداد ذلك الاهتمام أكثر من ذي قبل على شواهد القبور وخاصة تلك التي تعود إلى القرن السادس الهجري (12 م) ولاسيما على الشواهد الرخامية

التي عثر عليها في مدينة بجاية والمنمطة ضمن المجموعة السابعة والثامنة والتاسعة ذات الأشكال الموشورية، وبقي هذا الصنف من الشواهد يحظى أكثر من غيره بالزخرفة سواء في المشرق أم في المغرب لتحافظ على هذه الميزة إلى وقت متأخر بالمغرب الأقصى . (35)

ويرجح أن يكون سبب ازدياد استخدام الزخرفة على الشواهد في هذا القرن في مدينة بجاية إلى الازدهار الاقتصادي وما تبعه من نهضة شاملة انعكست على الأعمال الفنية والمنتجات الصناعية وغيرها. وحينئذ فقط أخذت الزخرفة على الشواهد مكانتها الطبيعية كما هو الحال في إفريقية والمشرق الإسلامي.

وتتكون زخرفة شواهد القبور من عنصرين رئيسيين هما :

أ- الزخرفة الهندسية.

ب- الزخرفة النباتية .

وأما الزخرفة النباتية فهي تتكون في الغالب من عناصر مشتقة من الطبيعة كالمراوح والفروع والأغصان و الأزاهر والوريدات. وأما الهندسية فهي عبارة عن خطوط وضفائر وأشكال أخرى كالدوائر.

ويلاحظ أن زخرفة الشواهد نظمت معظمها إن لم نقل كلها بطريقة واحدة وبأسلوب موحد. و تتكون من عنصرين أساسيين يتمثلان في الإطار الذي يحدد محيط الشريط وهويتميز بالتنوع والتعدد، والعنصر الزخرفي الذي يشغل مساحة الشريط.

وتتشكل هذه الأطر من خطوط مستقيمة أو من خطين مزدوجين يضمان بداخلهما سلسلة من الحبقات على هيئة حبات اللؤلؤ (شكل 32- 1) أو من خطوط متوازية تتقاطع من حين لآخر مكونة أشكال بيضاوية أو أشكال هندسية متنوعة

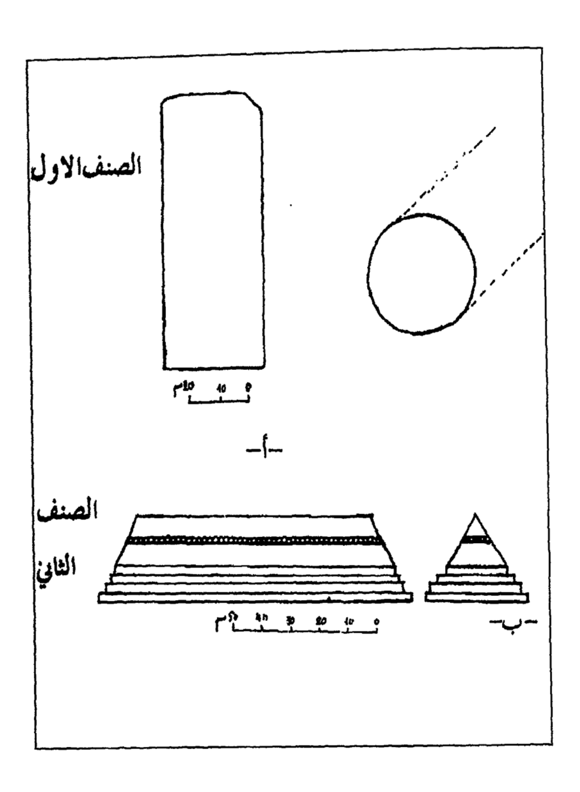
(شكل 32 ـ 2) أو عبارة عن ضفائر على هيئة خطوط متوازية منكسرة (شكل 32 ـ 4، 5) وأحيانا تتشكل من ضفيرة عبارة عن خطين منحنيين(شكل 32 ـ 3) .

وتجدر الإشارة إلى أن الأشرطة المزدوجة المتضافرة كانت من ضمن الأطر المفضلة والكثيرة الاستخدام في الفن الأندلسي خصوصا منذ العصر الموحدي (شكل 32 ـ 4) حيث نجدها في كل الأشرطة التي تؤطر الكتابات العربية المنقوشة على مبانيهم الدينية والمدنية والتي انتقلت فيما بعد إلى خلفائهم الزيانيين والمرينيين، مع الإشارة إلى أن استخدام هذه الأشرطة يعود إلى عهد خلفاء بني أمية في الأندلس حيث نجدها في جامع قرطبة . إلى جانب ذلك هناك نوع آخر من الأطر هي عبارة عن مجموعة من الخطوط المتراصة شكلت ما يعرف باللولب(شكل 32 ـ 6)

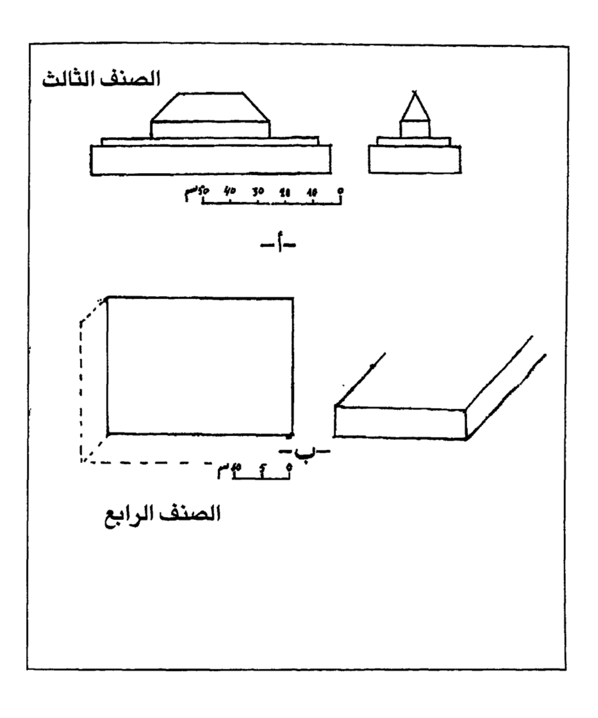
وأما النوع الآخر من الأطر فتتشكل من زخارف نباتية كالغصينات السميكة الملتوية بانتظام على شكل خط منحني يشبه حرف (S) اللاتيني تفرع منها مراوح مزدوجة أو مراوح ثلاثية البتلات مضطجعة أو معتدلة متجاورة بتلفيفتها (شكل 32 ـ 7، 9). وهناك أنواع من الأشرطة تتميز تشكيلتها الزخرفية بنوعية عناصرها التي تبدو أكثر تطور وأشد تعقيد من الأولى عبارة عن سلسلة متكونة من أشكال نباتية منظرها العام يأخذ شكل القلب المعكوس، تضم بداخلها وريدات أو أزهارا خماسية الفصوص، تتخللها أوراقا جاءت لملء الفراغ الموجود بين هذه العناصر (شكل 32- 8)، إضافة إلى تميز فصوصها بفراغات عبارة عن ثقب لوزية الشكل. إلى جانب هذه الأشرطة فهناك عناصر زخرفية أخرى وجدت على جانبي الشواهد الموشورية الشكل وخاصة في المثلثات الجانبية بعضها نباتية عبارة عن تركيبة من المراوح المزدوجة والزهريات الثلاثية الفصوص كما نجد أيضا أشكالا أخرى متنوعة محورة عن الطبيعة تزين هي بدورها جوانب الشواهد (شكل 33 ـ 1، 2،5) أو عبارة

عن شكل تخطيطي للورقة (شكل 33 ـ 3)، وعناصر أخرى عبارة عن تشكيلة من الخطوط المتقاطعة والمتضافرة ليس لها صورة شيء محدد أو عضو معين (شكل 33 ـ 6)،على خلاف عنصر آخر يشبه شكل الفراشة (شكل 3 3ـ 4).

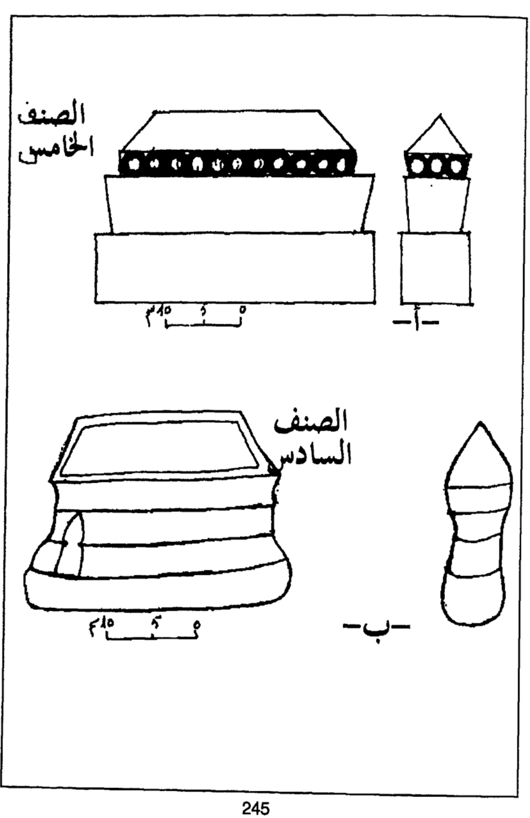
شكل:26



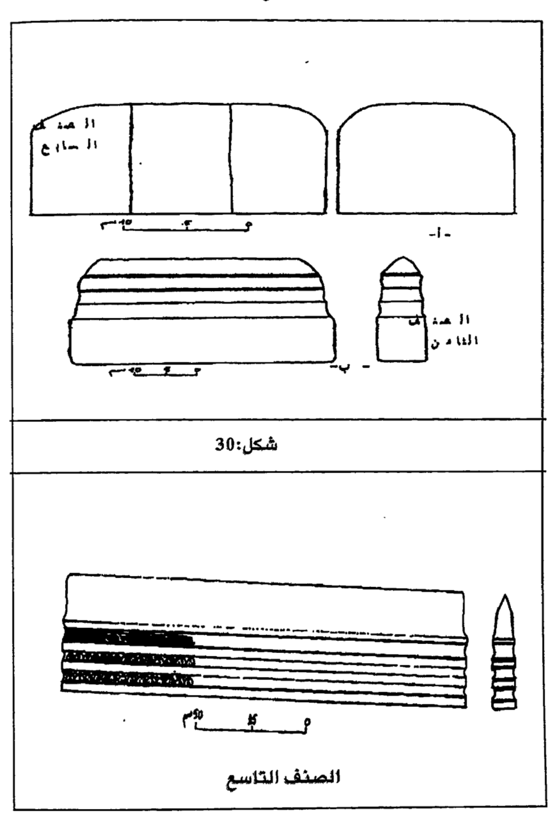
شكل: 27



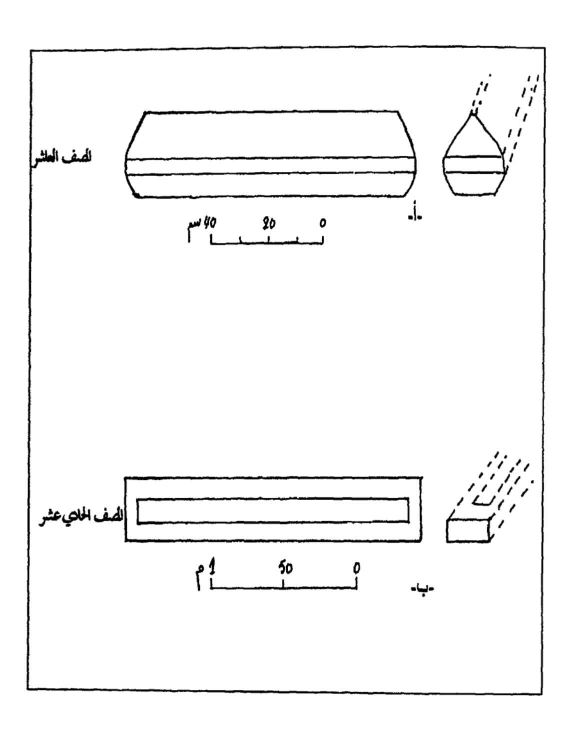
شكل:28



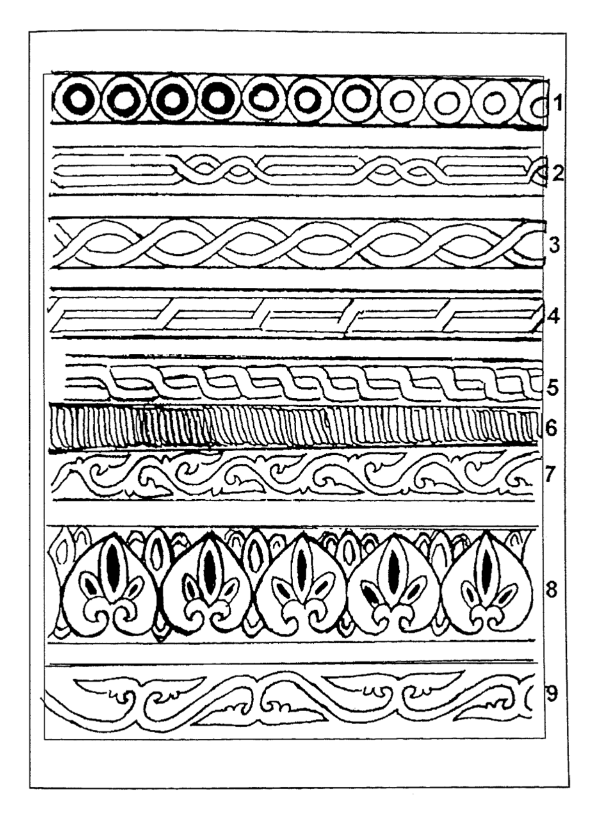
شكل:29



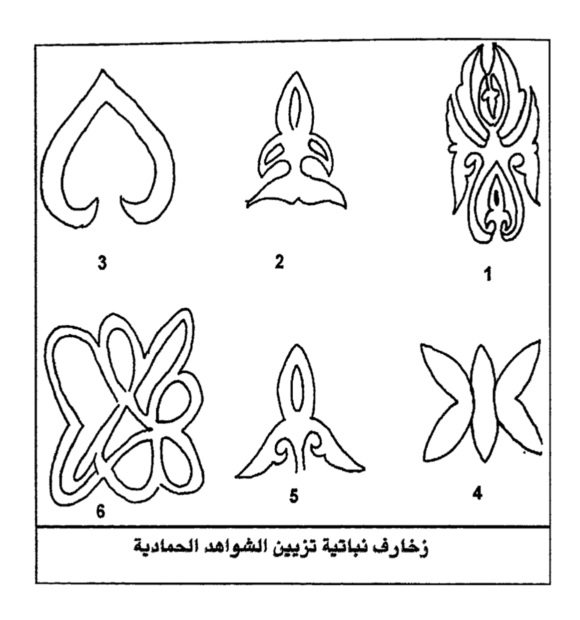
شكل: 31



شکل:32



شكل:33



زخارف نباتية تزيين الشواهد الحمادية

2 ـ تقنيات النحت والحفر والنقش :

النحت[36] والحفر كلمتان متقاربتان في معناهما اللغوي وتعني كل منهما على فعل يقوم به الإنسان عن طريق النتف أو النقر في الحجر بواسطة آلة حديدية لقطع جزء من الصخر أو الجبل، وكلمة الحفر والنقش هو عمل نفس الفعل على مواد أكثر ليونة من الحجر كالخشب والجص وغيرهما.

وأما اصطلاحيا فإنهما يدلان على فن تشكيل وجه أو صورة أو زخرفة أيا كانت إما بطريقة القطع بواسطة أداة كالإزميل على مادة صلبة مثل الخشب والعاج والحجر والرخام أو بالنتف والكشط.

يرجع بنا فن النحت إلى العصور القديمة جدا منذ كان الإنسان يقوم بصنع تماثيل وأصناما وثنية للعبادة في العصور القديمة والتي نجد لها ذكرا على النقائش والكتابات الأثرية التي تعود لعصورما نا قبل التاريخ، ثم سرعان ما تطور هذا الفن على يد السومريين وازداد تطورا أكثر على يد المصريين القدماء والفرس والآشوريين والهنود. غير أن هذا النوع من الفنون كان عند هؤلاء الأقوام جامدا يخلو من الحركة والحيوية، و كان يتميز بالطابع الديني والرمزي[37] . ثم أدخلت عليه بعض التحسينات خاصة عند الإغريق والرومان تمثلت في إضفاء الحركة والجمال على الأعمال الفنية المنحوتة، وأخرج هذا الفن من دائرة العقائد الدينية والملكيات إلى الواقعية والشعبوية، فأصبح يمارس على نطاق واسع. هذا وقد استحدثت أساليبه الفنية وتوسعت مجالات استعماله في العصر الإسلامي إلى مواد عديدة لا سيما مادة الجص التي أبدع فيها المسلمون.

اخترع المسلمون أساليب وطرق حديثة للنحت والنقش وأبدعوا في هذا الفن أيما إبداع، فتركوا بصماتهم واضحة عليه لازال التاريخ يشهد لهم بذلك إلى يومنا هذا، وذلك من خلال ما تركوه من أعمال فنية رائعة الجمال وبديعة المظهر على مختلف المواد الصلبة واللينة سواء المنفذة على العمائر والبنايات أم على التحف المنقولة. وبموازاة ذلك عرفت الأدوات بدورها مع التقنيات تطورا ملحوظا مع مر العصور، كما تطورت أساليب النقش والحفر وتعددت حسب طبيعة المادة والموضوع. وأما طريقة نقش هذه الموضوعات الزخرفية على الحجر والخشب والجص فقد كان فنانو ذلك العصر ينفذونها بأسلوبين رئيسيين هما :

أ) الحفر البارز :

وتتم هذه العملية بعد أن يقوم الفنان برسم وتحديد الموضوع الزخرفي المراد على المساحة المخصصة لهذا الغرض، بواسطة قلم أو بأداة حادة حيث يبقي الموضوع الزخرفي واضحا، وبعد إتمام عملية رسم الموضوع، يشرع الفنان في إزالة المساحة المحيطة بالرسم بمقدار معلوم يختلف من فنان إلى آخر ومن مادة إلى أخرى فتصير إثر ذلك تلك المساحة غائرة، وأما الرسم أو الموضوع الزخرفي فيبقى بارزا لا يتعدى بروزه في أقصى الأحوال سنتمترا واحدا. وبعد أن ينهي الفنان عملية النقش هذه ينتقل إلى مرحلة وضع اللمسات الأخيرة لعمله الفني، وهي عملية دقيقة تتطلب المهارة الفنية العالية ونوعا من الصبر، لما يتطلبه هذا العمل من دقة ووقت، وفي الختام وبعد وضع اللمسات تأتي عملية الصقل وبذلك يخرج العمل الفني في صورة جميلة تهش لها عيون الناظرين.

ب) الحفر والنقش الغائر :

لا تختلف طريقة الحفر الغائر على أسلوب الحفر البارز من حيث الأسلوب والتقنية ما عدا حفر الموضوع الزخرفي، فيتبع الفنان نفس المراحل التي يقوم بها في الحفر البارز. وعند بدء عملية النقش، يزيل الفنان الموضوع الزخرفي ويترك ما سواه فتبدو الزخرفة غائرة وما سواها بارزة على أن لا يتعدى الحفر سنتمترا واحدا في أقصى الحالات. ثم يلي ذلك المراحل التالية للحفر مثل الأعمال الدقيقة والصقل وغيرهما.

وقد سارت هذه الطريقة الأخيرة في مرحلتين؛ الأولى الحفر فيها عميق بطريقة عمودية وقد كانت مألوفة قبل الإسلام وورثها المسلمون عن الأمم السابقة مثل الساسنيين والرومان وساروا على نهجها حتى تأسيس مدينة سامراء ، حيث ظهر في طرازها المثلث طريقة جديدة تمثل المرحلة الثانية التي انتقل إليها فن النقش الغائر وهي الحفر المائل . (38) ومنها انتشر هذا الطراز الجديد في سائر أقطار العالم الإسلامي وخاصة مصر الطولونية (39) ومنها إلى الأقطار الإسلامية الأخرى .

وتحسن الإشارة إلى أن الطريقة الثانية هذه تتم تقنيا على مستوى مائل متجهين إلى أعلى بالنسبة إلى مستوى الجدار، ويقصد من هذا الأسلوب متابعة زاوية النظر للمشاهد الذي يكون في مركز الغرفة وهي طريقة أسهل من الطريقة العمودية . (40)

وأما طريقة صناعة المواد الأساسية للحفر والنقش فهي تختلف من مادة إلى أخرى حسب طبيعة هذه المواد التي تختلف هي الأخرى مع بعضها البعض من حيث مكوناتها وصلابتها وليونتها. فصناعة الرخام والحجر وطريقة النقش عليها تختلف عن صناعة الخشب وطرق النقش عليه كما يختلف الاثنان عن الجص أيضا، وتبعا

لهذا الاختلاف في النقش والنحت تختلف كذلك أدوات الحفر والنقش والنحت حسب طبيعة كل مادة .

1) صناعة الرخام والحجر :

يتم استجلاب المادة عادة من المقالع والمحاجر المحيطة أو القريبة من المدينة إلى الورشة في شكله وصورته الخام، على هيئة كتل ضخمة تشبه المكعبات. على أن هناك اختلاف في طريقة معالجة الرخام عن الحجر، ذلك أن مادة الرخام قابلة للقطع بواسطة الآلة الحادة كالمنشار إلى قطع تشبه الألواح، بينما يتعذر ذلك بخصوص مادة الحجر التي تتميز بعدم قابليتها للقطع على غرار الرخام. لذلك فإن معالجتها تتم مباشرة عن طريق النحت بواسطة مطرقة أو مخرز عبر ضربات قوية بواسطة أداة ثقيلة كالمطرقة . وعند الانتهاء من الشدف وتصبح الكتلة الحجرية مهيأة يرسم عند ذلك على الوجه المخصص الرسم الزخرفي المراد نحته، ثم تبدأ عملية النحت بواسطة إزميل تختلف أشكاله بين صغير وكبير ومتوسط (شكل 34) على أن يأخذ الفنان كل الحذر حتى لا يتصدع الحجر ولا يحدث به شرخ أو ينفجر نتيجة للضربات العنيفة، وتتواصل العملية بضربات خفيفة ودقيقة حتى يتم تفريغ الحجر وتظهر تفاصيل الرسم المنحوت سواء بارزة أم غائرة حسب الأسلوب الذي تكلمنا عنه سابقا ثم تأتي العمليات الدقيقة التي تتمثل في وضع اللمسات الأخيرة بالاستعانة بمبرد حديدي، بعدها تصقل المساحة المنقوشة كلها بالرمل أو بالحجر المصق. (41)

وبخصوص مادة الحجر فإنه يتم دائما اختيار الحجر التي تتميز بسهولة النقش عليها والتي تسمح بالحصول على النقوش البارزة التي تقاوم العوامل

الطبيعية وتحافظ من جهة أخرى على شكل الزخارف التي تحملها أطول وقت ممكن . (42)

وأما طريقة صناعة الرخام فإنها لا تختلف كثيرا عن الحجر في طريقة معالجتها وتهذيبها خصوصا الأعمال الفنية الضخمة كالفسقيات والتيجان. ورغم خشونة شكله الأصلي فهو يعتبر من الأحجار الكريمة ومادة نبيلة، ويسمى الذين يمارسون صناعة النحت على الرخام " الرخامون" (43)، ومع أنه لم تعد هناك ورشات تعالج الرخام معالجة تقليدية فإن بالمغرب الأقصى بعض الورشات وبعض الرخامين مازالوا يستعملون نفس الطرق التقليدية القديمة لمعالجة هذه المادة حسب " باكار ". وتتم المعالجة الأولية بقطع الكتل الرخامية إلى ألواح ومربعات، حسب الطلب وحسب طبيعة الشيء المراد صنعه وذلك بواسطة منشار أو آلة قطع حديثة كما هو معمول به في وقتنا الحاضر . فبالنسبة للكتل مثل الشواهد فإنه يحصل على قطعة رخامية ذات ستة أوجه حسب ما هو معمول به الآن في المغرب ولكن بطريقة تقليدية وبآلات حديثة يعتقد أنها لا تختلف كثيرا عن الطريقة التي كان يعمل بها الفنان الحمادي أو أي فنان مسلم آخر في ذلك العهد على اعتبار أن هذه الحرفة كانت تلقن إلى الأجيال أبا عن جدٍ .

بعد تحضير الكتلة يرسم التصميم ويشرع في النحت حتى يبرز الشكل ثم يعيد الرسم من جديد وينحت وتتكرر هذه العملية عدة مرات حتى يحصل على الشكل المطلوب بواسطة ضربات خفيفة بإزميل حديدي، ثم يلي ذلك مرحلة الصقل وهي مرحلة نهائية تأتي بعد ما يتم الحصول على الشكل النهائي للتحفة وهي عملية دقيقة كما أشرنا سابقا. وبعد أن يصبح الشاهد جاهزا للنحت عليه، يفترض أن تكون الطريقة نفسها أو مشابهة لها متبّعة في وقتنا الحاضر بالمغرب الأقصى عند

الحرفيين المعاصرين وفي الجزائر أيضا عند الرخامين الذين لا يزالون يمارسون هذه المهنة أمام الأبواب الرئيسية لبعض مقابر المدن الكبرى كالجزائر وغيرها .

وبعد تهيئة المساحة المخصصة للرسم ، يشرع الفنان برسم الموضوع الزخرفي بواسطة قلم أو بأداة تشبهه . وإذا كان الرسم مهيأ مسبقا على نموذج ، فإن عليه فقط أن يطبق النموذج ويخط على مساحة الرخام فيرسم الرسم (44) المطلوب في الرخام ثم يعيد الفنان تحديد رسمه بقلم حتى تتضح معالمه جيدا فيشرع عند ذلك في النحت، وأثناء عمليات النحت يعيد الفنان تخطيط رسمه مرات عديدة حتى لا يقع خطأ ويتشوه الرسم ، (45) وهذا العمل يتم بواسطة أزاميل ومطارق مختلفة الأشكال والأحجام (شكل 34) .

ويتطلب من الفنان الذي ينقش على الرخام أن يكون صاحب صنعة، ومطلع على أسرارها، لأن هذه المادة الشديدة الصلابة تختلف عن الحجر والخشب. و العمل عليها صعب للغاية وتنفيذ قطعة لا يسمح بأي خطأ أبدا ولذلك فلا يسمح لأي كان مباشرة العمل بمفرده على الرخام أو على أي كان من المواد الأخرى حتى يكتسب ذلك الشخص المهارة الكافية التي تؤهله للعمل بمفرده ووضع توقيعه، وهذا لن يتم إلا إذا أعطاه " المعلم " الإشارة الخضراء بعد أن يقوم بامتحانات عسيرة وأعمال كثيرة تحت إشرافه وحين يصير ذلك الشخص مؤهلا تمنح له الشهادة ليستقل بعد ذلك ويعمل لحسابه ويمضي الأعمال باسمه كما يسمح له بتعليم وتكوين غيره، وهذا الإجراء ينطبق على كل الحرف الأخرى دون استثناء .

وبعد اختتام عملية الموضوع الزخرفي بالإزميل والمطرقة كما سبقت الإشارة يحصل الفنان على رسم خشن غير دقيق. لتأتي مرحلة التحسين ووضع اللمسات كما أشرنا سابقا أثناء الحديث عن تقنيات النقش والحفر .

2 ـ الحفر على الخشب :

يختلف الحفر على الخشب عن الحفر والنحت والنقش على الحجر والرخام، ذلك أن العمل على الخشب يتطلب جهدا عقليا أكبر ووقتا أطول مقارنة بالمواد الأخرى رغم أن العمل على الخشب يبدو لأول وهلة أيسر وأسهل ويستغرق وقتا أقصر من غيره.

يتم تحضير الخشب في الورشة على غرار الرخام، وتجري معالجته على مستوى أفقي أي فوق طاولة وكثيرا ما تجري على الأرض مباشرة، وقبل البدء في عملية الحفر، تهيأ القطعة الخشبية التي ستكون موضوعا للزخرفة بواسطة المنشار، ثم تصقل حتى تصبح ملساء جاهزة للحفر، وعند ذلك يرسم الفنان الرسم المراد نقشه على المساحة المهيأة لهذا الغرض بواسطة قلم رصاص أو نحوه وإذا كان الرسم معقدا أكثر فكثيرا ما كان يستعمل في ذلك المرسام [46] (شكل 37) . ويستعمل فيما بعد لتكرار الزخارف مرات عديدة، كما يستعمل أيضا في إعداد التصاميم، ومن هنا تكمن أهمية هذه الأداة التي لا يمكن الاستغناء عنها أبدا حتى يكون الرسم مضبوط الأبعاد والقياسات، ويتطلب تنفيذ هذا العمل صرامة وحرصا شديدين وانضباطا دقيقا .

بعد نقل الموضوع على المساحة المخصصة للحفر يشرع الفنان في إنجاز وتنفيذ زخرفه باستخدام مجموعة من الأدوات الضرورية لإنجاز هذه الأعمال مثل الأزميل والمطرقة بمختلف أشكالها والمنجر والمنقر الخشبي (شكل 35) ، وبعد تفريغ الخشب لإظهار الزخارف البارزة والعكس بالنسبة إلى الزخرفة الغائرة يستعمل الفنان أداة بدائية عبارة عن مسماره ثلاثة أسنان (شكل 35) يستخدم لنقر السطوح المفرغة بعد الحفر بالإزميل تحت ضربات خفيفة ودقيقة بالمنقر الخشبي .

[47] ثم بعد ذلك يختم الفنان عمله بما يسمى بالأعمال النهائية لوضع العمل الفني في صورته النهائية .

تتطلب عملية اكتساب وإتقان حرفة الحفر على الخشب العبور بمراحل عديدة وكل مرحلة تتطلب شهورا وسنوات ليتقن فيها المتعلم فقط حرفة الحفر والمراحل التي تسبقها وتعقبها مثل صقل الخشب بالصنفرة لتنعيمه أو باستعمال الأداة التقليدية المسماة المنجل، ثم ينتقل إلى مرحلة ثانية يتعلم فيها نشر وتسوية الخشب باستعمال نماذج ورقية، لينتقل بعد ذلك إلى تعلم حرفة التفريغ والحفر وتدوم هذه المرحلة وقتا طويلا لما تتطلبه من المهارة والدقة. يذكر" باكر" أن على المتعلم أن يكون يقظا ويلاحظ عمل معلمه ويجب مراقبة كل كبيرة وصغيرة، يستمع إلى ملاحظاته ويراقب سلوكه وحركات يديه أثناء عمله. وبعد أن يمر المتعلم بهذه المراحل كلها ويتقنها بمهارة عالية يصبح بعدها حرفيا مؤهلا يبقى عليه أن يتعلم فيما بعد إعداد الرسوم والتصميمات وهذا العمل يتطلب بدوره خبرة طويلة تسمح له بالإطلاع على النماذج المختلفة للزخرفة على اختلاف أنواعها .

بعدها تأتي مرحلة الإبداع ولا يمكن الاستهانة هنا بالموهبة التي تلعب دورا هاما في الجانب الإبداعي، كما أن هذه المراحل تسمح له باكتساب مختلف أنواع العمل على الخشب مثل تخطيط الرسوم والنقش البارز والغائر، وتطعيم الخشب وصناعة الهوابط المشربية وغيرها[48] .

3 ـ الحفر على الجص :

لم يكن فن الحفر على الجص مجهولا لدى فناني المغرب العربي قبل القرن السابع والثامن الهجريين تاريخ ازدهاره، بل عرفه المسلمون في وقت مبكر جدا،

فظهر في قصر الحير في العهد الأموي، كما استعمل في القصور العباسية بمدينة سامراء (49). ولا يفهم من هذا أن المسلمين لم يمارسوا في تلك الفترة النحت على الحجر والرخام بل استعملوها في العمائر كالأعمدة واللتيجان، ولعل أجملها على الإطلاق زخارف قصر المشتى، كما أن المسجد الجامع بدمشق مشهور بزخارفه الرخامية الجميلة التي كانت تغطي الأرضية وجزء من جدرانه ونوافذه (50).

تختلف طريقة إعداد الجص والنحت عليه اختلافا كليا على الطرائق المستخدمة في المواد الاخرى. وتتطلب عملية إعداد عجينة الجص وتهيئتها عملا مضنيا جدا يتطلب الصبر والسرعة في الإنجاز حتى لا تتعرض العجينة إلى التخثر وخاصة أثناء مرحلة الطرح. ولإعداد العجينة لابد من المرور بعدة مراحل حتى تكون جاهزة. وهذه العملية يشترك في إنجازها مجموعة من الحرفيين كل في ميدان اختصاصه أو يقوم بعمله في إطار المرحلة التي يتدرب عليها المتعلم، لأنه لكي يكون نحاتا على الجص لابد عليه من المرور أثناء تعلمه على كل المراحل التي تمر بها عملية إعداد الجص إلى صورته النهائية، وتتلخص كيفية إعداده في المراحل الآتية :

أ ـ الغربلة :

وهي أول عملية يقوم بها الحرفي بعد عملية جلب الغبار أو الحجر من أماكن تواجده، إذ لم تكن هذه المادة تباع وتشترى بين الدول كما هو الحال في وقتنا الحاضر وتسمى "**بالجص الإصطناعي**" ففي ذلك الوقت كانت المادة تنتج محليا، وكان الفنان أو الصانع يقوم بغربلته غربلة جيدة وينقيه من كل الشوائب مثل الحجارة الصغيرة والأعشاب والأتربة التي لا تصلح.

ب ـ إعداد العجينة :

بعد أن يغربل الجص وهو غبار وينقى من كل الشوائب يأتي دور العجان الذي يضع الغبار في أواني مثل القصاع الصغيرة ويفرغ الماء، ويعجن بيديه كما يعجن الدقيق ، وهو في نفس الوقت يراقب جيدا العجينة ويزيل منها كل ما بقي عالقا بها من شوائب. تستمر عملية العجن هذه مدة حتى يصبح للعجينة القوام المطلوب، وينبغي على العجان في هذه المرحلة بالذات أن يراعي المقادير المطلوبة من الماء والجص والالتزام بها للحصول على عجينة قابلة للتشكيل، ويقابل كل ثلث من الجص ثلثان من الماء مع إضافة شيء من الغراء أو الملح (51) كما هو معمول به في وقتنا الحاضر في تونس (52) لئلا تجف العجينة وتتخثر بسرعة وتبقى طيعة ولينة بالنسبة للنحات ويبقى لشهور طويلة بعد تركيبه وإنما يكفي فقط تبليله بالماء حتى تعاد إليه طراوته إذا ما حاول الفنان إدخال إضافات أو تصحيح خطأ أو تصليح جزء تعرض للتلف.

جـ ـ طرح العجينة :

بعد أن يتم العجان عمله وتصبح العجينة مهيأة وجاهزة. تقدم عندها للطرح ليطرحها وتتم هذه العملية ببسط العجينة على المسطحات المراد زخرفتها على شكل طبقات سميكة يختلف سمكها حسب العمل المطلوب ويتراوح حسب ما هو معمول به حاليا في المغرب الأقصى بين ثلاثة وأربعة سنتمترات، وهو تقريبا معدل السمك الذي تبلغه طبقات الجص التي تزين المساجد الزيانية والمرينية على السواء، ويبلغ معدل سمك طبقات الجص التي كانت تكسو جدران قصور مدينة سدراتة بين إثنان وثلاثة سنتمترات وقد تزيد أو تنقص قليلا. وبعد فرش

المسطحات (المساحات) المراد زخرفتها بالعجينة، تبدأ عملية صقل السطح باستعمال أدوات متنوعة مثل المكشط والمليسة التي تستعمل لتمليس السطح حتى يصير ناعما (شكل 36) .

د ـ مرحلة إعداد الزخارف :

بعد تسوية السطوح الجصية وتنعيمها لتصبح جاهزة يأتي دور إعداد الزخرفة، حينئذ ينتقل الفنان المكلف برسم الزخرفة المطلوبة على السطوح بعد أن يكون قد هيأ وأعد النموذج أو النماذج على المرسام ليسهل نقله على الجص بنفس الكيفية تقريبا التي تعد بها على الرخام، فيضع القالب المفرغ على السطح ويأتي بكيس مملوء بمسحوق أسود ويضرب به بلطف على النموذج الذي يمسكه جيدا بيده لتتكرر العملية عدة مرات حتى تغطي المساحة كلها بالزخارف عندئذ يأتي دور النحات لينفذها على الجص سواء بواسطة الحفر البارز أم بأسلوب الحفر الغائر.

وفي هذه المرحلة أي مرحلة إعداد رسم الزخارف على الجص طرائق أخرى يذكر العلامة ابن خلدون [53] واحدة منها كانت شائعة في الأندلس قال : "ومن صناعة البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين كما تصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يعقد بالماء ثم يرفع مجسدا وفيه بقية البلل فيشكل على التناسب تحريما بمثقاب الحديد إلى أن يبقى له رونق ورواء". ونستخلص من هذا أن طريقة نشر العجينة على السطح المراد تنميقه هي نفسها الطريقة التي كانت منتشرة في كل أنحاء بلاد المغرب في ذلك الوقت وهي نفسها المتبعة الآن في هذه البلدان، وهذه هي ميزة هذا الفن في بلاد المغرب حيث يتم النحت على الجص وهو في موضعه

النهائي بعكس بعض الطرق الأخرى وخاصة العصرية في أروب وغيرها تصنع مسبقا وتزخرف ثم تركب فيما بعد في أماكنها الأصلية. وهذه الطريقة التي ذكرها " ابن خلدون " تنفذ كما ذكرها بواسطة مثقاب حديدي وتعرف هذه العملية باسم " نقش حديدة " [54] ويشير جورج مارسي إلى طريقة أخرى للنحت على الجص استخدمت في تزيين منارة الكتبية بمراكش من الداخل بأنها لا تختلف كثيرا عن الطريقة التي ذكرها ابن خلدون.

وتعتمد هذه الطريقة المسماة نقش حديدة على الأعمال المنفذة مباشرة فوق المسطح حيث ترسم المواضيع الزخرفية وتنحت هناك من طرف أجدر الفنانين [55] . وتتلخص في تحضير العجينة بالكيفية المشار إليها سابقا تحضيرا جيدا، وتطرح على المسطح المستوي المراد زخرفته، يرسم الموضوع الزخرفي بواسطة فرشاة بلون أسمر يميل إلى الاحمرار تغرس المسامير ذات الرؤوس العريضة التي يكون دورها شد الطبقات الجصية التي ستفرش بها المسطحات ثم تفرش عجينة الجص وتنفذ العناصر البارزة بواسطة آلة حديدية، وبأداة حديدية صغيرة خاصة تسمى مغرفة وبهذه الصفة تظهر الزخارف البارزة . [56]

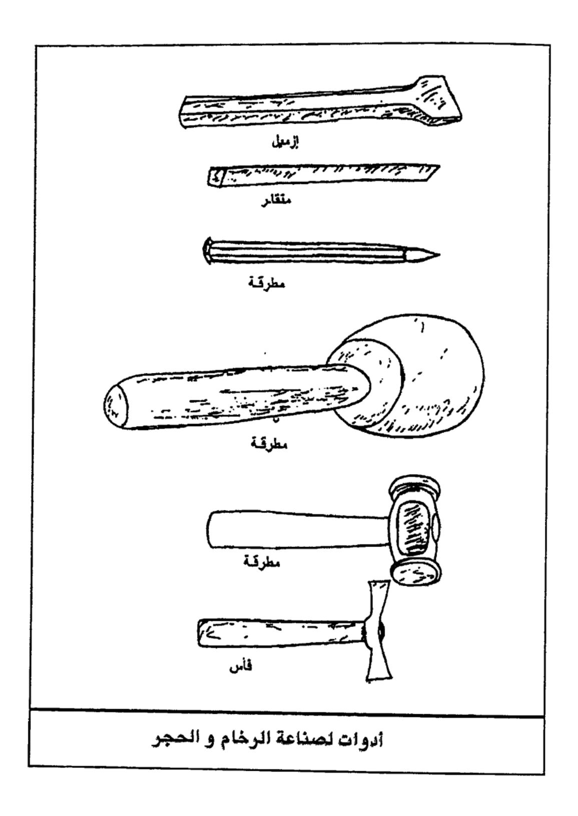
ويعود أول استعمال لهذه الطريقة إلى القرن التاسع الميلادي بإفريقية، وازداد استخدامها أكثر في القرن الثالث عشر والرابع عشر في مدينة غرناطة بالأندلس وفي مدينة فاس بالمغرب الأقصى وفي تلمسان بالجزائر وكذلك في مدينة القيروان حسب " سالادان " .

ويذكر " عبد العزيز مرزوق " أن المغاربة استعملوا طريقة أخرى في زخرفة الجص كانت معروفة في العراق في القرن الثالث الهجري في سامراء [57] وتتلخص في استعمال قوالب مرسوم عليها زخارف يضغط بها على الجص وهو مايزال طريا،

وهذه الطريقة تستعمل لزخرفة المساحات الكبيرة بكل يسر وسهولة وفي أسرع وقت وبأقل تكلفة .

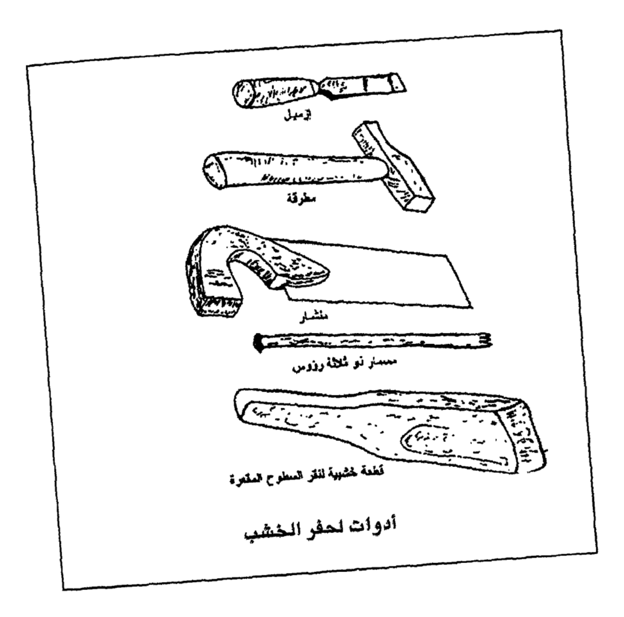
ونستنتج من هذا العرض أن المغرب الأوسط لم يكن أبدا متخلفا عن بقية الأقطار الإسلامية الأخرى ولا بعيدا عما كان يحصل في الأقطار الإسلامية من تغييرات وتطورات في المجالات الثقافية والصناعية والفنية وغيرها، وإنما كان يسايرها ويعيشها ويتفاعل معها ويساهم فيها مساهمة لا تقل عن مساهمة الأقطار الأخرى ويتجلى ذلك في الأعمال الفنية والمنتوجات الصناعية التي احتفظ لنا بها التاريخ منذ ذلك العهد وهي تعكس مدى مساهمة فنانو المغرب الأوسط في تطوير الفن وازدهاره عبر العصور.

شكل:34

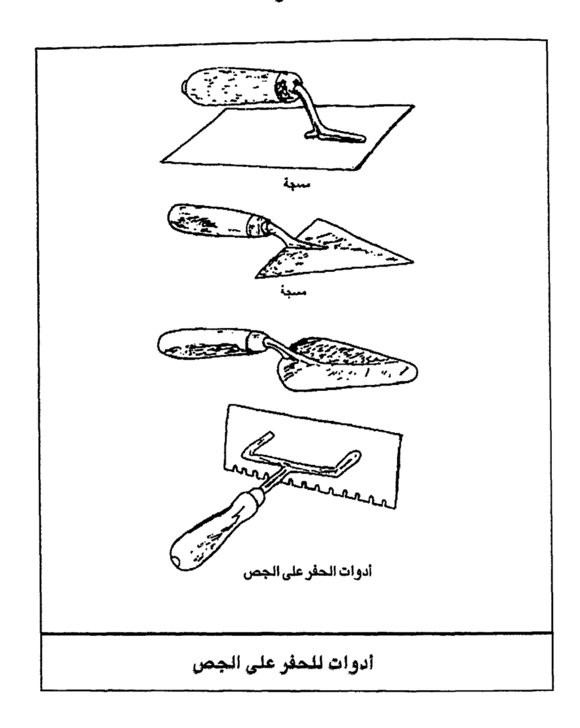


أدوات لصناعة الرخام و الحجر

شكل:35

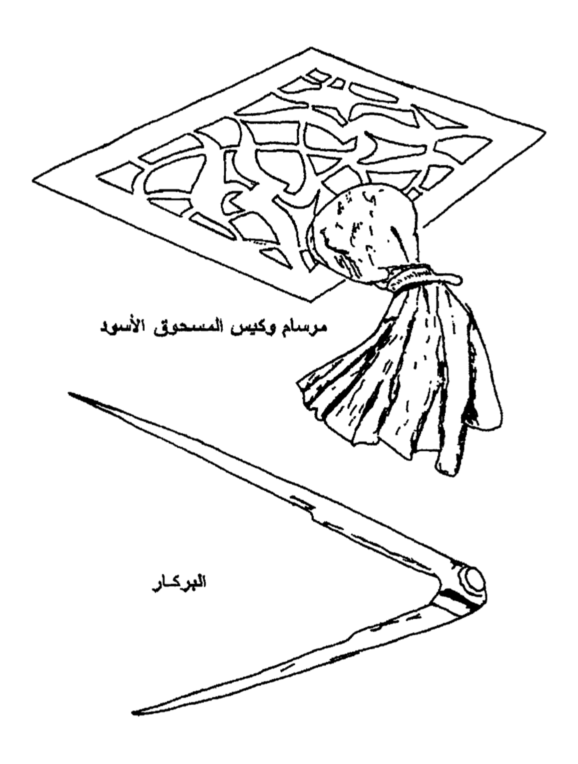

إزميل
مطرقة
منشار
مسمار ذو ثلاثة رؤوس
قطعة خشبية لنقر السطوح المقعرة
أدوات لحفر الخشب

شكل:36



أدوات للحفر على الجص

شكل: 37



الهوامش:

1 - د. محمد عبد العزيز مرزوق، **الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس**، ص 146 .

2 - أقدم شاهد قبل الإسلام هو شاهد النمارة الذي يحمل اسم " **امريء القيس** " ابن عمر الذي يرجع تاريخه إلى سنة 238 م . وأقدم شاهد إسلامي هو شاهد أسوان يحمل تاريخ 31 هـ .

3 - د. محمد عبد العزيز مرزوق، **المرجع السابق**، ص . 147.

4 - M . V . Berchem L'Epigraphie musulmane en Algerie . une revue Africaine , 1905 . PP. 188 . ss

5 - E . levi provencal , Inscriptions Arabes d'Espagnes , Paris . 1931 , P . 10 .

6 - شاهد عبد الرحمن إبن حيوة " **قيرطة** " الذي يرجع تاريخه إلى 126هـ وشواهد عثر عليها ومن القيروان فإن أقدم ماوصل إلينا من نقوش الشواهد شاهد انجز سنة 235 هـ / 850 م .

7 - Max Van Berchem . OP cit , P , 10 .

8 - خالد رمضان **المرجع السابق**، ص .3.

9 - ابن حزم المحلي ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ، جـ . 5 ، دار الجيل بيروت ، ص . 133 .

10 - أنظر مقالة قبر في دائرة المعارف الإسلامية،
Encycopdie de l Islam, Nouvelle editionm T.IVm PP. 367.SS.

11 - أنظر ابن حزم ، **المرجع السابق** ، ص . 133 .

12 - Encycopdie de l Islam ibid , T. IIIm 1986, P .370.

13 - يعتقد أن إسم المقابرية مشتق من كلمة " مقبرة " وكلمة مقبرة تستعمل في الواقع للدلالة على المقبرة التي تعني المكان المخصص لدفن الأموات ، وهذا فيه نوع من الغرابة . يبقى إذن إحتمال تحريف لكلمة قبرية والتي تعني الشاهد أو الحجر الشاهدي الذي أشار إليه إبن بطوطة. أنظر

A . Bel , Inscriptions Qrqbes de fes, I;p. National de Pqris 1919. P, 14

14 - A . Bel ; ibid . P . 13 , j . Bourrilly , Op cit Fig . 18 .

15 - (Cupa cupola) GOGNAT, Architecture Romaine , T . 1 , P . 337

16 - أنظر سولانج أوري ، **الكتابات العربية بدمشق** ...، لوحة . 12 ، 14 .

17 - لم يقتصر إستخدام الحجر على الشواهد فقط بل نحتت به عناصر معمارية كثيرة أخرى إستخدم بعضها في العمارة والبعض الآخر في مجالات أخرى . أنظر عن هذه المادة :

R. Bourouiba, Objets de Platres et pières Sculite Mise au jour la Kalaa des Beni Hammade B.A.A ,T V, 1976, fig , 7, et sur une Vasque de pièrre trouve au Palais du Manar de la Kola des Beni Hammade, T , V, 1976, fig , 8 ,

18 - Général De Beylie Une Capital Bérbère Aux XI ème Siècle, journal Asiatique, T XII, Sept, Oct 1908, P 210,

19 - يذكر صاحب كتاب الإستبصار يصف قصر البحر قائلا " والقصر مليء بالرخام والسواري التي يعجز عنها الوصف " ص 168 .

أنظر كذلك:

Bourouiba, la salle d'honneur du Palais, ouest du Manar, Bulletin d'Archologie Algérien, TV; 1976, fig 6 et 8.

20ـ يقول إبن هاني الأندلسي في قصيدة يصف فيها مدينة بجاية فيقول : دع العراق وبغداد وشامهما فالناصرية ما إن مثلها بلد .

ويقول ابن حمديس الصقلي يصف إحدى الدور التي بناها المنصور ببجاية يقول : قصر لو أنك قد كحلت بنوره اعمى لعاد إلى المقام بصيرا .

أنظر ديوان **إبن حمديس الصقلي** تحقيق إحسان عباس . دار صادر بيروت 1960

وأنظر كذلك : **كتاب الإستبصار في عجائب الأمصار** لمؤلف مراكشي مجهول نشر وتعليق د. سعد زغلول عبد المجيد مطبعة جامعة الإسكندرية سنة 1958.

21ـ أنظر:

L . Golvin, Recherches Archologiques la Kalaa des B. Hammades P 158

وانظر كذلك

Bourouiba, les hammidites , EN . AL .984 ,P. 256 . Fig 93 et 94

L. GOLVIN. IBID,P.158

22ـ هو الشكل الذي ينتهي بقمة هرمية على هيئة الموشور .

23ـ أنظر خالد مودود ، المرجع السابق ص 40 وانظر كذلك

H. el Habib,op.cit.Pl.III et ss, P.231

24ـ H. el Habib, ibid, P.234.

25ـ عن الشكل الموشوري أنظر

E . levi provencal , Inscriptions Arabes d'Espagnes , Paris . 1931 , P. xxv.

26ـ J. Bourrilly et E . LAOUST, stles funrairaires marocaines, Hesperis.
I . H .E . M. N III; 1927 fig . 18.

L. GOLVIN , Recherches ... , P. 159 Fig ... ?. -27

R . Bourouiba , **les Hammadites** ... , P . 256 . -28

L . GOLVIN , **Recherches** ... , PL . L X III . -29

L . GOLVIN ,PL , LXI -30

S . M Zbiss, Inscription cordjani, Contribution l histoire des Almohadez -31
et des Hafsides La presse ; Tunis 1962, stls N 8 PL II,

32- معزوز (ع) ، **حول عشر كتابات عربية غير منشورة بمتحف بجاية** ، حوليات المتحف الوطني للآثار ، العدد 3، 1414 هـ/ 1993 م ، شكل 9 ، لوحة ، 2 ، 3 .

S . M . Zbiss , op.cit. Tunis 1962 . PL , I , 2 , II , 5 - 33

34- معزوز (ع)، المرجع السابق، المرجع السابق ص . 77، شكل 15 ، لوحة 7 .

J . Bourilly et . E . Laoust , Op cit . P 12 . -35

36- جاء في المعجم العربي الأساسي أن النحت هو فن من الفنون الجميلة يقوم على نحت الحجارة والخشب والمعدن وتحويله إلى تحفة فنية مثل تمثال أوغير . أنظر المعجم العربي الأساسي المنظمة العربية للثقافة والعلوم - 1989 - كلمة نحت .

-37
M . N . Buoillet , Dictionnaire des Sciences des Lettres et des Arts P . 1502

38- محمد عبد العزيز مرزوق ، **الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس** ، ص . 156 .

39- د. زكي محمد حسن ، **الأعمال الكاملة فنون الإسلام** ، ج . 3 ، دار الران العربي بيروت ،ص. 621 .

40- أندري باكار ، **المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة** ، تعريب د. سامي جرجس ، دار أنتولي للنشر .1981 ، ص. 61

41- JALAL Assad Arceven, LArt decoratif Turc P 101

42- JALAL Assad Arceven, Ibid P, 101.

43- أندري باكار ، **المرجع السابق** ، ص . 15 .

44 - النموذج أو الرسام كما يسميه المغاربة هو الورق المقوى الذي رسمت عليه الزخرفة بواسطة ثقوب ليسهل تمرير المسحق عبرها فهو يشبه القالب في الصناعات المجسمة.

45- أندري باكار ، **المرجع السابق** ، ج . 2، ص . 15 .

46- المرسام هو الورق الذي يرسم عليه النموذج أو الزخرفة . وهي تسمية مغربية .

47- أندري باكار ، **المرجع السابق** ، ج . 2 ، ص . 267 .

48- أندري باكار ، **المرجع نفسه** ، ج . 2 ص . 358 .

49- G . Marais, lArchitecture....,P . 42 .

50- د. زكي محمد حسن ، فنون الإسلام ، ج . 3 ، ص .619.

51- أندري باكار ، المرجع السابق ، جـ .2 ، ص . 68 .

52- يسمى هذا الخليط من الجبس والغراء والملح بـ gybsoplate ، أنظر

G . Marais, lArchitecture Musulmane

53- ابن خلدون (عبد الرحمن) **كتاب المقدمة** ، جـ . 1 ، دار العودة بيروت ،1981 ، ص . 324 .

54- أنظر G . Marais, lArchitecture P . 225.

55- وأنظر كذلك محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس ، ص . 85 .

56- CH . L 'Allemand , Tunis , Alger 1893 , P . 7

57- محمد عبد العزيز مرزوق ، المرجع السابق ، ص . 86.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة التحليلية التي تتبعنا من خلالها تطور الكتابة الكوفية في المغرب الأوسط (الجزائر) مابين القرنين الثاني والثامن الهجري الثامن والرابع عشر الميلادي، أأمكن الوصول إلى استنباط واستخلاص بعض االنتائج نوجزها فيما يأتي:

1 ـ كتابات القرن الثاني الهجري:

ـ تتميز كتابة القرن الثاني الهجري بأسلوبها الأولي القديم الذي لا يختلف عن أسلوب كتابات القرن الأول والثاني الهجري في المشرق الإسلامي سواء تعلق الأمر بطراز الحروف أو بتقنية إنفاذها التي تتقاطع جميعا في الأسلوب الغائر.

ـ تأثر بعض حروفها بأسلوب الكتابات النبطية القديمة كحرف الدال والجيم والعين المفتحة وخاصة حرف الألف الذي ظهر عليه ما يسمى بالذيل النبطي وكذلك رجعة الجيم وأخواتها .

ـ عدم استعمال الزخرفة النباتية والهندسية على غرار كتابات عصرها.

2 ـ كتابات القرن الرابع الهجري :

رغم قلة كتابات القرن الرابع الهجري العاشر ميلادي فإن النموذج الأوحد الذي وصلنا من هذا القرن يعكس بكل وضوح التطور الذي شهده الخط الكوفي وهو في

الحقيقة تطور لافت للانتباه بالنسبة للكتابة الأولى، إن في أسلوبه وإن في تقنية إنفاذه، كما يبرز هذا النموذج مدى تحرر كتابة هذا القرن من تأثير كتابة القرون الثلاثة الأولى للهجرة ومن الأسلوب النبطي خاصة. إلى جانب ذلك ظهرت في هذه الكتابة أساليب جديدة تبرز رقي وتطور الخط الكوفي السدراتي في تلك الفترة المتقدمة من تاريخ نشأتها وتتمثل في العناصر الآتية :

أ ـ استخدام الزخرفة النباتية التي تعتمد على المراوح المزدوجة والثلاثية البتلات المنبعثة من أغصان رفيعة تنطلق مباشرة من الحروف.

ب ـ ظهور الزخرفة الهندسية لملء المساحات الشاغرة كالدوائر المزدوجة الأحادية المركز.

جـ ـ استعمال الأقواس (Rdans) التي تقطع الخطوط الواصلة بين الحروف خاصة بين حرف الكاف والهاء، والقوس هو أهم ما جد من عناصر فنية في كتابات هذا القرن بالمغرب الأوسط، وللتذكير فقد أشار "فلوري" إلى وجوده في كتابات أميدة ديار بكر 426 هـ ـ 1034م) وانتشاره من هذه المنطقة نحو باقي أقطار العالم الإسلامي معتقدا أن ديار بكر هي موطنه الأصلي. إلا أن كتابة سدراتة التي يرجع تاريخها إلى القرن الرابع الهجري تثبت بما لا مجال فيه للشك أن القوس ظهر أول مرة في ظل المعطيات الحالية وحتى يثبت العكس، في المغرب الأوسط بمدينة سدراتة وليس بأميدا ديار بكر كما ذهب إلى ذلك فلوري ومن سدراتة يكون قد انتقل إلى مناطق أخرى من العالم الإسلامي ومنها المشرق فظهر في القرن الخامس الهجري في إقليم ديار بكر شمال العراق ثم في كتابة جامع قسنطينة (455 هـ) ولم تعرفه مصر إلا في القرن السادس الهجري.

3 ـ كتابات القرن الخامس الهجري :

إن أهم ما يميز كتابات هذا القرن هو ظهور المروحة المزدوجة في نهايات بعض الحروف، بعد ما كان دورها محصورا في ملء الفراغات خلال القرن الرابع الهجري كما رأينا في كتابة مدبنة سدراتة، هذا إلى جانب مواصلة استخدام أسلوب الشدف الذي بقي الأسلوب الغالب في كتابات هذا القرن، وقد عرف هذا النوع من الكوفي الذي توجت هاماته بأوراق نباتية ممثلة في المروحة المزدوجة " بالكوفي المورق ". ويلحق هذا التوريق في الغالب بهامات الصواعد الطويلة والمنخفضة كالألف واللام والباء وأخواتها وبنهايات العراقات كالميم والنون الخ ... .

على أن أهم شيء برز في كتابات هذا القرن هو أسلوب العقف الذي يتمثل في إحداث كسر في صاعد الألف أو اللام أو عراقات الحروف النازلة بزاوية قائمة أو بخط منحني موازيا للحد العلوي بهدف ملء الفراغ وإضفاء الطابع الزخرفي والجمالي على الكتابة وهو ما اصطلح على تسميته بالخط " الكوفي الزخرفي " بمعنى أن الحرف يمطط ويمدد بنسب تخالف النسبة الأصلية في اتجاهات مختلفة الغرض منها تغطية المساحات الشاغرة حسب فلوري . وهذا يفند ما ذهب إليه " فان بارشم "1 من أن الخط الزخرفي لم يظهر في المغرب الأوسط إلا في وقت متأخر جدا من ظهوره في تونس والمشرق وذلك بفترة زمانية تقدر بحوالي مائة سنة في كتابة ندرومة .

على أن الواقع المدعم بالأدلة يفند هذه النظرية، وما كتابة مدينة سدراتة التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري إلا دليل ساطع وبرهان قاطع على صحة ما ذهبنا إليه، حيث استعمل فيها الفنان أسلوب العقف المنحني في شكلة حرف الكاف وعراقة حرف الراء لغرض زخرفي محض. كما استعمل نفس الأسلوب في الكتابات

، الحمادية الراجعة إلى بداية القرن الخامس الهجري وذلك في شاهد التميمي، بالرغم من قلة المادة ولو توفرت بنفس الكمية الموجودة في تونس أو في المشرق الإسلامي لتغيرت ربما المعطيات ومعها النظرة الحالية لبعض المفاهيم والأحكام السائدة إلى يومنا هذا.

إلى جانب ظهور التوريق والعقف برز أيضا في كتابات هذا القرن عنصر جديد يتمثل في العقد الناتجة بالتفاف الحرف أو بالأحرى التفاف صاعده حول نفسه بعد عملية العقف مباشرة ليظهر كعنصر زخرفي يقطع امتداد الهامة ، وهذا في كتابة شاهد حمادي يرجع تاريخه إلى عام 488 هـ. كما تغير شكل القوس الذي يقطع صواعد حروف الألف واللام من صورته نصف الدائرية إلى صورة تتميز بتدبيب الرأس عكس ما كان عليه في كتابة سدراتة.

ومن أهم مميزات كتابة هذا القرن أيضا ظهور عنصر الحوالق (Egyptiennes Les Gorges) في كتابة شاهد التميمي414 هـ في حروف الألف. وهي من الظواهر الجديدة في كتابات الخط الكوفي في المغرب والأندلس وهو ليس أسلوبا بقدر ما هو ظاهرة فنية برزت ثم سرعان ما اختفت أو تحول شكلها في القرون الموالية في بعض الكتابات إلى ما يشبه المروحة المزدوجة التي كانت إلى ذلك الوقت ما تزال في طور النمو، وأحسبها كانت مقدمات وإرهاصات لظهور بما يسمى المراوح التي تتوج هامات الحروف في القرون اللاحقة .

وقبل الاننتقال إلى كتابات القرن السادس الهجري يحسن بنا أن نشير إلى أن المتمعن في كتابات هذا القرن سواء الحمادية أم المرابطية سيلاحظ من دون شك أنها كانت تتطور وفق ناموس الارتقاء الطبيعي للكتابات. والملاحظ أن كتابة التميمي (414 هـ) أحسن من كتابة عبد الله بن خليفة 488 هـ وكتابة محراب مصلى قصر المنار من العصر الحمادي .

ويلاحظ تكرار هذه الظاهرة في كتابات المرابطين حيث أن كتابة منبر جامع ندرومة تبدو حروفها أكثر جودة وحسن من كتابة منبر جامع الكبير بالجزائر.

4 ـ كتابات القرن السادس الهجري:

تتميز كتابات هذا القرن بالوفرة والتنوع فقد أمكن جمع حوالي عشرين كتابة من هذا القرن وهو عدد معتبر جدا في المغرب الأوسط مقارنة بالقرون السابقة، وقد سمحت هذه الكمية من أخذ فكرة أوضح وأشمل عما أخذناه وعرفناه عن كتابة القرن الثاني والرابع والخامس الهجري بسبب القلة والندرة .

إن الدارس لكتابات هذا القرن سواء تلك التي ترجع إلى العصر الحمادي أم المرابطي أم التي ترجع إلى العصر الموحدي، سيلاحظ بسهولة ويسر التطور الذي عرفته الكتابات خلال القرن السادس الهجري الذي يخضع بدوره لناموس الارتقاء الطبيعي للحرف، بدء من كتابة شاهد مؤرخ عام 512 هـ إلى كتابة شواهد غير مؤرخة ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري بعد توحيد بلاد المغرب كله من طرف عبد المؤمن بن علي في منتصف القرن.

لقد عرفت كتابات هذا القرن عناصر زخرفية جديدة تعد من مميزات كتابات المغرب الأوسط في هذه الفترة، إلى جانب ما حصل فيها من تحسن وتطور في العناصر الزخرفية الأخرى كالقوس والمراوحة المزدوجة التي مرت علينا في القرن الرابع والخامس الهجريين، كما عرف أيضا هذا القرن الاستعمال الواسع والمكثف للعنصر النباتي الذي اعتنى به الفنان أيما اعتناء وأعطاه مكانة مرموقة لا تقل أهمية عن مكانة الخط، حيث تعدى مجال استعماله من مجرد عنصر ثانوي كان عبارة عن

غصن تتفرع منه مروحة مزدوجة أو ورقة تنطلق من أطراف الحروف أو من حدي الشريط لملء بعض الفراغات إلى موضوع رئيسي جاء ليكمل دور الحرف العربي الذي أصبح هو الآخر عنصرا زخرفيا فنتج عن ذلك أن أصبحت الأرضيات تغطى إما كلية أو جزئيا بالزخرفة النباتية التي تتقاطع وتتضافر وتتداخل فيما بينها وبين الحروف في تناسق وتناسب وكأنها لوحة فنية أو نغمة موسيقية كاملة المعاني. كما توسع مجال استعمال المروحة التي كانت مقتصرة على هامات الصواعد الطويلة إلى حروف أخرى كالباء وأخواتها والجيم وأخواتها والدال والطاء وغيرها من الحروف. زيادة على ظهور أسلوب التزهير الذي هو من مميزات هذا القرن أيضا فصار يلحق بهامات الحروف مثل الوريدة ذات الثلاث بتلات وأصبحت معظم الهامات والنهايات تنتهي على هيئة مروحة مزدوجة أو وثلاثية، كما أثريت العناصر النباتية بالوردة الرباعية البتلات التي أصبحت كثيرة الاستعمال ولاسيما في كتابات شواهد أبو بكر بن يوسف (512 هـ) والشيخ الزغلي (539 هـ) وكتابة محراب جامع تلمسان (530 هـ).

وما دمنا بصدد الكلام عن التزهير تحسن الإشارة إلى ظاهرة زخرفية أخرى برزت في كتابات هذا القرن وهي ظاهرة "التشجير" كما يسميها الدكتور "ابراهيم جمعة" (1) وقد سميتها في القسم الخاص بالتحليل بنصف الزهرة وأحيانا عبرت عنها بنصف المروحة الثلاثية البتلات وهي أقرب إلى الشجرة شكلا وصورة عند تماثل حرفين مع بعضهما البعض و ينتهيان بنفس العنصر الزخرفي ويعرف بأسلوب"بالتماثل" ويرجع أول ظهور له في المغرب الأوسط في كتابة محراب الجامع الكبير بتلمسان الذي يعود تاريخه إلى العصر المرابطي (530هـ)، ثم ظهر في كتابات شاهدين حماديين يرجع تاريخهما إلى عام 539 هـ، وعام541 هـ.

وإلى جانب المروحة المرابطية هناك صنفان؛ الصنف الأول وهو المعروف بالمروحة الملساء المحورة والنوع الثاني هو المروحة المضلعة [2] القريبة من الطبيعة والتي صار لها عروق تسري على ظهرها وهو تأثير أندلسي في كتابات محراب الجامع الكبير بتلمسان، كما صارت المروحة في هاتة الفترة أكثر حجما من مروحة منبر جامع ندرومة ومقصورة الجامع الكبير ومروحة الحماديين. وصار لها رأس مدببة وتعقف حول نفسها .

فضلا عن ذلك، استخدم فنانو هذا العصر أسلوب التضفير في كتابات هذا القرن في المغرب الأوسط على الشواهد الحمادية وفي كتابات المرابطين في الجامع الكبير بتلمسان، ويأتي هذا الأسلوب الجديد في الوقت نفسه الذي ظهر فيه في كتابات بلاد ما بين النهرين وبلاد فارس. [3]

ويوجد من بين العناصر المعمارية التي وظفت في كتابات هذا القرن بالمغرب الأوسط " القوس " بأشكاله المختلفة منه المدبب والمفصص الناتج عن تقاطع حرفين معا كالألف واللام أو عراقة أحد الحروف النازلة مع عراقة أخرى بطريقة فنية محكمة، ويمكن ملاحظة ذلك في كتابات جامع قسنطينة (530 هـ) التي تعود إلى العصر الحمادي وفي كتابات شواهد الموحدين بضريح سيدي التواتي بجاية .

ولعل هذه الشواهد كافية لإبطال ادعاءات مارسي [4] من أن المغرب والأندلس لم يعرفا هذا العنصر المعماري إلا بعد ثلاثة قرون من تاريخ اختفائه من كتابات القيروان في القرن الخامس الهجري في الكتابات الزيرية، والواقع أن استخدام العنصر المعماري في الزخرفة الكوفية ظهر في المغرب الأوسط خلال بداية القرن السادس الهجري ، أي بنحو قرن فقط من اختفائه من القيروان ويمكن اعتبار

المغرب الأوسط محطة انتقال هذا العنصر من القيروان أو من آسيا نحو الأندلس والمغرب الأقصى في القرن الثامن الهجري .

ويعتبر القوس الذي شهد تحسنا أولا في القرن الخامس الهجري بتغيير شكله من القوس نصف الدائري إلى قوس مدبب، من العناصر التي مازالت محل تحسين وتغيير في هذا العصر، إذ شهد في هاته الفترة تحسنا ثانيا في شكله فصار القوس الذي يقطع خطوط الوصل بين مختلف الحروف على هيئة نصف قوس مدبب فقط، في حين. صارت الأقواس التي تقطع الصواعد على هيأة الشكل نصف الهلالي. وبتماثل صاعدين معا يكونان قوسا هلاليا كاملا، ونجد مثل هذه الأشكال في كتابة محراب الجامع الكبير بتلمسان (530 هـ) .

من ضمن العناصر الزخرفية التي وظفت في أشرطة كتابات هذا القرن خاصة في الكتابات الحمادية والموحدية وجود بعض العناصر الهندسية كالدوائر الأحادية والمزدوجة المركز التي سبق استعمالها في كتابات القرن الرابع الهجري في سدراته إلى جانب المربعات والنقط والمكعبات المزدوجة المتحدة المركز التي نجدها بصورة خاصة في كتابة جامع قسنطينة وكتابة سيدي التواتي إضافة إلى الأشكال النجمية في كتابة أبو بكر بن يوسف (512 هـ) ، فضلا عن البراعم النباتية التي ظهرت لأول مرة في هذا العصر في بعض الكتابات الدينية الحمادية خاصة كتابات جامع قسنطينة .

ومن الأساليب التي طغت على الخط الكوفي خلال هذا القرن الأسلوب اللين الذي صار من مميزات كتابات الحماديين والمرابطين على حد سواء وشهدت بذلك كتابات هذا العصر في المغرب الأوسط تحررا أكثر من كتابات القرن الخامس الهجري، وأخذ الحرف العربي الكوفي يشق طريقه نحو التحسن مبتعدا بذلك شيئا فشيئا من وظيفته الأساسية كعنصر كتابي ليتحول إلى عنصر زخرفي أكثر جمالا

وحسنا من كتابات القرون الماضية وكتابات بداية القرن السادس الهجري ويتجلى ذلك بكل وضوح في كتابة محراب الجامع الكبير بتلمسان(530 هـ) وكتابة عبد الرحمان الدكمي (533 هـ) والشيخ الزغلي (539 هـ) وابنه (541 هـ) .

5 ـ كتابات القرن السابع الهجري :

من مميزات الخط الكوفي في المغرب الأوسط خلال هذا القرن قلة عددها، ومواصلة تحسين الأساليب والعناصر الفنية والزخرفية التي عرفها القرن السادس الهجري، من ذلك نجد مثلا أسلوب التزهير الذي يتمثل في التشجير مع تحسين وتعديل طفيف تمثل في جعل نصف المروحة بداخل غلاف كما هو واضح في كتابة جامع سيدي أبي الحسن (696 هـ) . مع إدخال عناصر معمارية وهندسية وأخرى عضوية كالقلوب في تشكيلة الخط الكوفي في هاته الفترة مما تغلب الطابع الزخرفي على الجانب الوظيفي وصار الحرف يشكل تشكيلا هندسيا على حد تعبير مارسي . (5)

وأما أرضية الأشرطة فصارت تغطى كلية بالزخرفة النباتية التي تعتمد على تشابك الغصينات التي تتفرع عنها المراوح الملساء والمضلعة مشكلة بذلك أرضية أو خلفية للكتابة. كما أضيف إلى العنصر النباتي في هذا العصر بعض الثمار وخاصة كيزان الصنوبر على وجه التخصيص.

ـ كتابات القرن الثامن الهجري :

لا يوجد هناك فرق بين كتابات القرن السابع والثامن الهجريين إلا في أمور دقيقة جدا تتمثل في بعض الفروق الطفيفة التي لها علاقة بخصوصيات كل فنان التي تعكس شخصيته الفنية في عمله الفني وأما الطراز فقد ظل في هذا العصر على

ما كان عليه خلال القرن السابع في العصر الزياني، وواصل الفنان استخدام نفس العناصر الزخرفية كالأقواس والمراوح والتشجير والثمار وغير ذلك، غير أننا نلاحظ حدوث تغييرا وقع في هاته الفترة في عنصر التضفير الذي صار على هيئة أقواس مسننة أو تشبه على حد تعبير مارسي (6) السقف ذو المنحدرين (   ) وهذا خلافا لما كان عليه هذا العنصر في القرن السابع لدى الزيانيين ونجد هذا التظفير في الكتابات الكوفية التي تحلي جدران المدخل الرئيسي لجامع سيدي أبي مدين شعيب (739 هـ).

ويرجع في تقديرنا سبب عدم وجود اختلاف في الأساليب بين الكوفي الزياني والمريني، مع أن الزياني أحسن من الناحية الزخرفية والجمالية، في القرنين السابع والثامن الهجريين في تلمسان لسبب واحد هو أن الفن الزياني والمرينيي ما هو إلا تراثا فنيا موحديا ورثته الدولتين بعد سقوط الدولة الموحدية دون أن يخلقوا فنا وطرزا خاصة بهم. فاستمر بذلك الكوفي الموحدي بطرزه وأساليبه التي يرجع أصولها إلى الأندلس التي استقدمها المرابطون قبل ذلك إلى المغرب الإسلامي في القرن الخامس والسادس الهجري لما كانت بلاد الأندلس خاضعة للحكم المرابطي سياسيا. وأما من الناحية الثقافية والفنية فالعكس هو الصحيح حيث شغف المرابطون بالفن الأندلسي ونهلوا من أصوله ما استطاعوا، بل أخذوه برمته معتمدين في ذلك على الفنانين المهرة من الأندلس، كما فعل الحماديون الذين نهلوا بدورهم من الفن الزيري والفاطمي فاخذوا منه وأضفوا عليه بعض الملامح التي تبرز الشخصية الحمادية ثم طوروا وأبدعوا في جوانب أخرى منه وأنتجوا لهما فنا حق تسميته بالفن الحمادي أو الفن المرابطي، هذا من الناحية الفنية والجمالية .

وأما ما يتعلق بمضمون هذه الكتابات فإن العدد القليل من كتابات المغرب الأوسط التي وصلتنا إلى حد الآن لا تسمح بتكوين رؤية واضحة حول هذا الموضوع

فضلا عن أن نصوصها ليست غنية وهي ليست في مستوى ثراء الكتابات التونسية والمشرقية على وجه الخصوص. ومن الأسباب التي جعلت حسب رأينا محتوى نصوص الكتابات الكوفية في المغرب الأوسط بوجه خاص والمغرب والأندلس بوجه عام أقل ثراء وتنوعا من كتابات المشرق و كتابات تونس، لاسيما منها تلك التي ترجع إلى العصر الفاطمي وأوائل العصر الزيري – هي عدم وجود صراعات مذهبية بنفس الحدة التي عرفها المشرق إذا ما استثنينا الصراع التقليدي بين شيعة الفواطم والسنة خلال القرن الرابع والخامس الهجريين، ثم في العهد الموحدي الذي كانت الكتابات الشاهدية حقلا خصبا لإبراز هذا الصراع، ولدينا من كتابات المغرب الأوسط شعارين الأول استعمله الزيريون والمرابطون لمناطحة الشعارات الشيعية ويتمثل في الآية الكريمة "ومن يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه".

والشعار الثاني الذي تضمنته كتابة مرينية بتلمسان استعمل أيضا ضد الشعار الذي عرف به الموحدون " الله ربنا محمد رسولنا المهدي إمامنا " فاستبدل المرينيون الجزء الأخير من الشعار" المهدي إمامنا، بالقرآن إمامنا " حتى ينزعوا عنهم فكرة التبعية الروحية للإمام المهدي بن تومرت ذو النزعة الشيعية .

وأما بقية العناصر فهي عادية ولها علاقة بالمواضيع التي تناولتها سواء في شواهد القبور أم في الأشرطة الدينية في المساجد. كما وجدت عبارات دينية أخرى عادية في حياة المسلم كشهادة التوحيد والحمدلة...الخ .

فضلا عن الألقاب الشرفية والوظيفية والمهنية، إلا أنها غير كافية لوضع فهرس عام للألقاب المختلفة التي كانت متداولة ومعروفة في المغرب الأوسط .

من ضمن النتائج الهامة التي تم التوصل إليها في هذه الدراسة هو ذلك العدد الهام اللافت للانتباه من الكتابات التذكارية غير المنشورة والتي لم تكن معروفة من

قبل لدى العام والخاص على السواء والتي بلغ عددها اثنتا عشر كتابة من مختلف العصور منها :

- كتابة واحدة من مدينة سدراتة من القرن الرابع الهجري .
- سبع كتابات من العصر الحمادي من القرنين الخامس والسادس الهجريين .
- اثنتان من العصر الموحدي من القرن السادس الهجري .
- اثنتان من العصر المريني من القرن الثامن الهجري .

فضلا عن العدد الكبير من الكتابات الأخرى التي نشرت ولم تدرس ما عدا بعض كتابات القلعة المحفوظة في متحف سيرتا وكتابتين من بجاية ومثلهما من متحف الجزائر تمت دراستهم من طرف "جولفان و مارسي" دراسة عامة. وهذا يعني أن موضوع الكتابات الكوفية في الجزائر كان إلى وقت قريب موضوعا غير مدروس يضاف إلى النتائج الأخرى اكتشاف بعض الأخطاء سقطت من بعض الدارسين مثل جورج مارسي الذي أسقط تاء التأنيث لدى قراءته للكلمة " توفيت " في كتابة التميمي . والشيء نفسه وقع لجولفان في قراءة اسم وتاريخ كتابة شاهد الشيخ أبو عمر عثمان بن عبد الله الزغلي (539 هـ) وأما الأستاذ رشيد بورويبة فقد وقع في عدة أخطاء لدى قراءته لكتابة محراب الجامع الكبير بقسنطينة حيث قرأ النص التذكاري وصلى الله على محمد في حين الصواب والصلاة على سيدنا محمد والشيء نفسه وقع في قراءة الحلية اليمنى لمحراب جامع سيدي أبي مدين فقرأ نصها على الوجه الذي قرأ به الحلية اليسرى وصوابها هو الله ربنا محمد رسولنا المهدي إمامنا .

ومن الناحية اللغوية لاحظنا أن الأخطاء التي وردت في معظم الكتابات متشابهة معا مثل كتابة " ابن " في وسط الكلمة بالألف والشيء نفسه بالنسبة لاسم

الإشارة في حين لاحظنا استعمال أسلوب الرسم القرآني في كتابة بعض الآيات القرآنية.

هذه بإختصار بعض الملامح التطورية في الكتابات الكوفية بالمغرب الأوسط ما بين القرن الثاني والثامن الهجريين.

الهوامش:

1- إبراهيم جمعة ، دراسة ...، ص. 812 .

2- المروحة المضلعة هي المروحة التي تحتوي أوراقها على عروق وتسمى باللغة الأجنبية (NERVURE) .

3- G. Marais , Architecture ... , P . 352

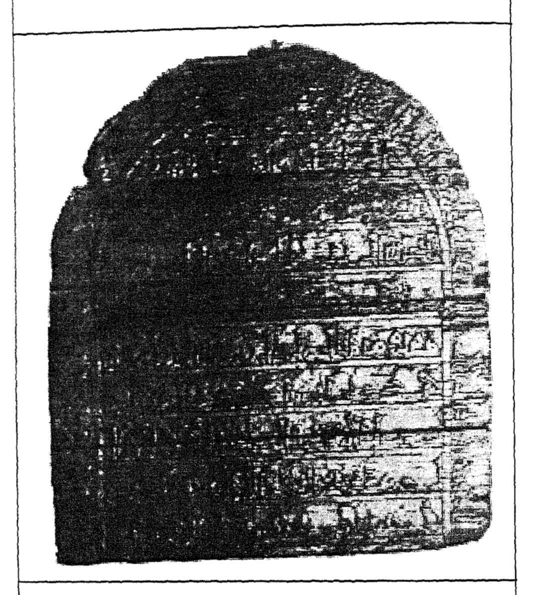
4- G. Marais , ibid , P . 352.

5- G. Marais , les Monuments..... , P . 89

6- G. Marais , ibid , P . 178.

ملحق الصور

لـوحـة :1



منبر جامع ندرومة (ق 5 هـ)

لوحة :2



كتابة زيدية سيدي عقبة (ق 5 هـ)

لوحة : 3



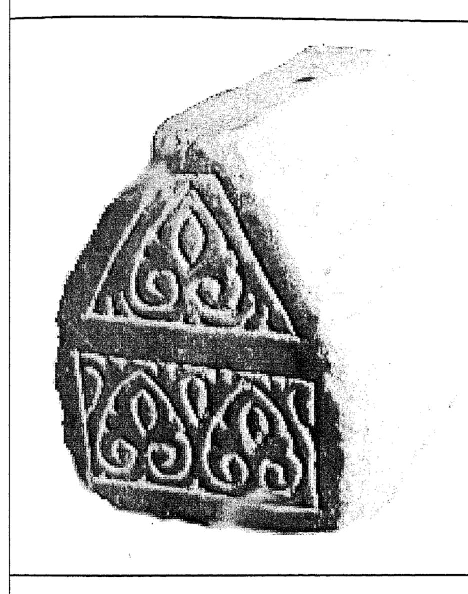
شاهد قبر ـ أشير (المدية ق 5 هـ)

لوحة :4



شاهد قبر حمادي القلعة (ق 5 هـ)

لوحة :5



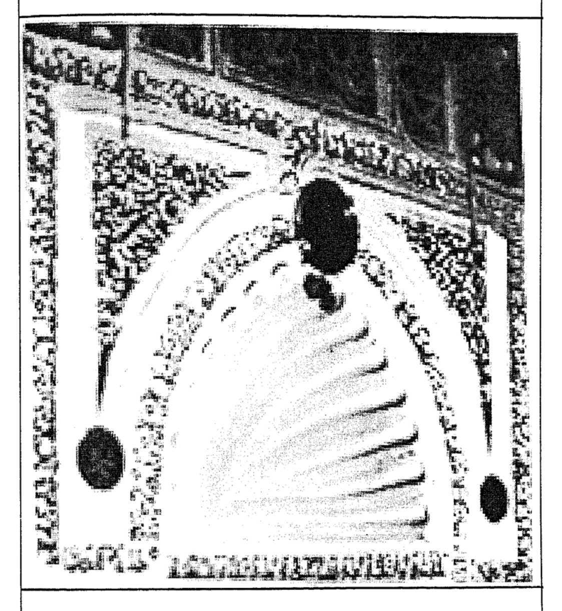
زخرفة نباتية تزين شاهد حمادي القلعة (ق 5 هـ)

لوحة :6



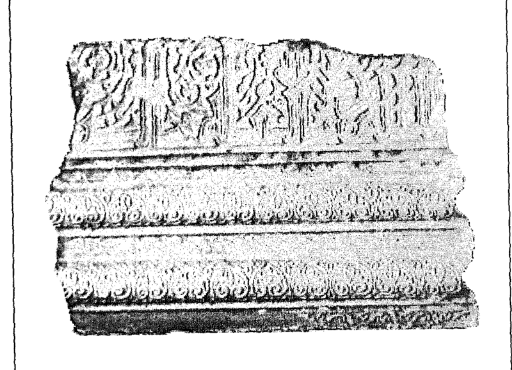
شاهد قبر بجاية (ق 6 هـ)

لـوحـة :7



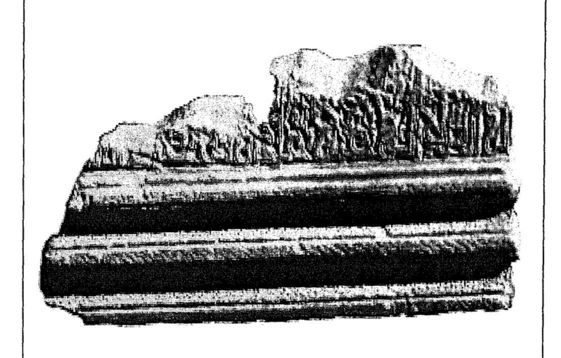
محراب الجامع الكبير قسنطينة (ق 6 هـ)

لـوحـة :8



شاهد قبرحمادي ببجاية (ق 6 هـ)

لوحة :9



شاهد قبر حمادي بجاية (ق 6 هـ)

البيبليوغرافيا

المصادر والمراجع العربية والأجنبية

ـ العربية:

أـ المصادر :

ـ القرآن الكريم (مصحف)

ـ ابن أبي زرع ـ الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، نشرنورنبرج 1883 م.

ـ ابـن جـبيـر(محـمـد بن أحمد) ـ رحلة إبن جبير ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، 1981م .

ـ ابن حزم (علي بن أحمد) ـ تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ، جـ. 5 ، دار الجيل، بيروت .

ـ ابن حمديس ـ ديوان إبن حمديس تحقيق د . إحسان عباس دار صادر بيروت 1960 م .

ـ ابن حوقل ـ صورة الأرض ، منشورات مكتية الحياة ، بيروت بدون تاريخ.

ـ ابـن الخـطـيـب (لسـان الدين) ـ تاريخ المغرب في العصر الوسيط ، وهو القسم الثالث من كتاب أعمال الإعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام ، تحقيق ونشر أحمد مختار العبادي وابراهبم الكتابي، الدار البيضاء 1964 م .

- ابن خلدون (عبد الرحمن) - مقدمة ابن خلدون، المجلد الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1981 م .

- ابن خلدون (عبد الرحمن) - تاريخ العلامة ابن خلدون ،كتاب العبر وديوان المبتدأوالخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكب، المجلد الخامس والسادس، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1981 م .

- ابن خلدون (يحي) - بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الوادى ، تقديم وتحقيق وتعليق الدكتور عبد الحميد حاجيات ، ج 1، المكتبة الوطنية ، الجزائر ، 1400 هـ / 1980 م .

- ابن خلكان (شمس الدين) - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت .

- ابن سعد(محمدالزهري) - كتاب الطبقات الكبير .

- ابن الصائغ (عبد الرحمن يوسف) - تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب ، حققها وقدم لها وعلق عليها هلال ناجي ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس 1981م .

- ابن القيم الجوزي (محمد بن أبي بكر) - زاد المعاد في هدي خير العباد ،المجلد الأول ، الجزء الأول ، دار الكتاب العربي بيروت .

- ابن كثير (عماد الدين اسماعيل) - تفسير القرآن العظيم ، ط 4 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، 1983 م .

- ابن مريم (محمد بن أحمد) - البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان ، تحقيق ومراجعة محمد بن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر 1908 م .

- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل) - لسان العرب المحيط ، ج . 1 ، دار لسان العرب بيروت 1408 هـ - 1988 .

- أبو عبد الله (محمد الصنهاجي) - أخبار ملوك بني عبيد وسيرتهم ، تحقيق وتعليق جلول أحمد البدوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984 م .

- أبو عيسى (محمد بن عيسى بن سورة) - الجامع الصحيح (وهو سنن الترمذي) ، جـ. 3 ، دار عمران بيروت .

- أحمد بن أبي الضياف - أتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، جـ.1، 1963 م .

- الإدريسي (الشريف) - وصف إفريقيا الشمالية والصحراوية مأخوذ من كتاب نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، نشر هنري بريس ، الجزائر 1376 هـ - 1957 م .

- البكري (أبو عبيد الله) - المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب مأخوذ من كتاب المسالك والممالك ميزوناف، باريس 1965.

- البلاذري (أحمد بن يحي) - فتوح البلدان ، المطبعة الأزهرية 1932 م .

- الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت) - معجم البلدان ، خمسة أجزاء ، دار بيروت للطباعة والنشر 1404 هـ - 1984 م.

- الزركلي (خير الدين) - الإعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء العرب والمستعربين والمستشرقين ، ط . 3 ، بيروت 1389 هـ - 1969هـ .

- الإستبصار في عجائب الأمصار (لمؤلف مجهول) - نشر وتعليق سعد زغلول عبد المجيد، مطبعة جامعة الإسكندرية1958 م.

- الصولي (محمد بن يحي) - أدب الكتاب، المطبعة السلفية بالقاهرة 1341 هـ.

- الطبري (محمد بن جرير) - تاريخ الرسل والملوك، جـ. 1.

- القاضي النعمان بن محمد - افتتاح الدعوة، تحقيق فرحات الدشراوي، الشركة التونسية للتوزيع تونس 1986 ، الطبعة.2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- القلقشندي (أبو العباس أحمد) - صبح الأعشى في صناعة الإنشاء جـ. 3 - 5، المطبعة الأميرية، مصر.

- القلقشندي (أبو العباس أحمد) - نهاية الإرب في معرفة أنساب العرب، تحقيق إبراهيم الأنباري، ط. 2، دار الكتاب المصري واللبناني، 1400 هـ - 1980 م.

- كمالة (عمر رضا) - معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط .2، 1398 هـ - 1978 م.

- المراكشي (ابن عذاري) - البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، جـ. 1 - 4، ط. 2، دار الثقافة بيروت 1400 هـ.

أـ المعاجم اللغوية :

ـ أحمد رضا ـ معجم متن اللغة ، دار مكتبة بيروت ،1377هـ ـ 1985 م.

ـ المعجم العربي الأساسي ـ المنظمة العربية للثقافة والفنون 1989 م.

ـ المنجد في اللغة والإعلام ـ دار المشرق بيروت 1377 هـ ـ 1985 م.

ج ـ المراجــع:

ـ ابن رمضان(خالد) ـ شواهد القبور في إفريقية في القرن السادس الهجري وظهور الخط النسخي، المؤتمر العاشر للآثار في البلاد العربية بتلمسان 1988م (نسخة غير مطبوعة) .

ـ ابن قربة (صالح) ـ المسكوكات المغربية ، من الفتح الإسلامي إلى سقوط دولة بني حماد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 م .

ـ أرسلان (عبد المنعم) ـ الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ، الطبعة الأول، 1401 هـ ـ 1980 م

ـ الألفي (أبو صالح) ـ الفن الإسلامي، أصوله فلسفلته مدارسه ، دار المعارف لبنان .

ـ أمين (حسن) ـ الموسوعة الإسلامية ، ستة أجزاء ، بيروت 1980 م .

ـ الباشا (حسن) ـ الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، دار النهضة العربية 1978 م .

- الباشا (حسن) - الخط الفن العربي الأصيل ، حلقة بحث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون .والآداب والعلوم الاجتماعية ، مصر 1388 هـ- 1968 م .

- باكار (أندري) - المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة ، تعريب الدكتور سامي جرجس ، دار أتولي للنشر 1981 م .

- بروفنسال (ليفي) - الإسلام في المغرب والأندلس ، ترجمة السيد عبد العزيز سالم، مكتبة النهضة المصرية ، سلسلة الألف كتاب 1956 م .

- بروفنسال (ليفي) - تاريخ اللغات السامية ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، 1848 هـ- 1929 م .

- بورويبة (رشيد) - الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية ، ترجمة ابراهيم شبوح الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1399 هـ- 1979 م .

- بونار (رابح) - المغرب العربي تاريخه وثقافته ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط . 2 ، الجزائر 1981 م .

- الجبوري (سهيلة ياسين) - أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي مطبعة الأديب البغدادية 1977 م.

- الجبوري (سهيلة ياسين) - الخط العربي ، حلقة بحث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القاهرة 1936 م .

- الجبوري (سهيلة ياسين) - الخط العربي وتطوره في العصور العربية في العراق. مطبعة الزهراء ،بغداد 1962 م .

- الجبوري (محمد شكري) - الكتابة العربية قبل الإسلام وبعد ظهوره ، مجلة المورد ، وزارة الثقافة والإعلام دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، المجلد 8 ، العدد 4، 1979 م ، ص. 414 ـ 420 .

- جمعة (إبراهيم) - قصة الكتابة العربية ، ط . 2 ، دار المعارف بمصر .

- جمعة (إبراهيم) - دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابة في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي 1969 م .

- الجيلالي (عبد الرحمن) - تاريخ الجزائر العام، ط .2، ج .1 ، منشورات دار الحياة بيروت 1965 م .

- حمزة (حمود حمزة) - أصل الظواهر النباتية في الخط الكوفي ، مجة المتحف العربي ، العدد 3 مارس 1988 م ، ص . 29 ـ 40 .

- دفتر (عبد الرزاق) - تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، المجلد5، العدد 4 ، 1407 هـ ـ 1986م، ص 45 ـ 50 .

- دنون (يوسف) - قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة ،مجلة المورد وزارة الثقافة والإعلام بغداد، المجلد 15 ، العدد 4، 1407 هـ- 1986 م . ص 7-26 .

- الزاهري (زهير) - من أقدم الآثار الإسلامية في الجزائر ، مجلة التاريخ ، المركز الوطني للدراسات التاريخية ، العدد 13 ، 1982 م ، ص 31 - 40 .

- زكي (محمد حسن) - كنوز الفاطميين ، الأعمال الكاملة ، ج . 3 ، دار الرائد العربي ، بيروت 1401 هـ- 1981م .

- زكي (محمد حسن) - فنون الإسلام ، الأعمال الكاملة ، ج . 3 ، دار الرائد العربي ، بيروت 1401 هـ- 1981 م .

- سالم (عبد العزيز السيد) - تاريخ المغرب الكبير ، ج . 2 ، دار النهضة العربية ، بيروت 1982 م .

- سعيدوني (ناصر الدين) - المسالك والدروب في الهضاب العليا القسنطينية ودورها الحضاري أثناء الفترة الحمادية ، المؤتمر العاشر في البلاد العربية بتلمسان 1982 م .
نسخة غير مطبوعة

- سيد (إبراهيم) - الخط العربي أصله وتطوره، حلقة بحث، دار المعارف، مصر 1968 م، ص.9-22.

- شاكر (مصطفى) - عناصر الوحدة في الفن الإسلامي ، الفنون الإسلامية، أعمال الندوة المنعقدة في استنبول ، أفربل 1983 م ، دمشق 1989 م ، ص .140- 148 .

- شلبي (أحمد) - التاريخ الإسلامي ، ط . 1 ، جـ . 4 ، مكتبة النهضة المصرية ، 1963 م.
- الطمار (محمد بن عمرو) - تلمسان عبر العصور ، دورها في سياسة وحضارة الجزائر ،الشركة الوطنية للكتاب الجزائر .
- علوية (حسين عبد الرحيم) - الخط ، القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، مطابع الأهرام التجارية ، 1907 م ص . 275 ـ 277 .
- عويس (عيد الحليم) - دولة بني حماد ، دار الشروق ، 1980 م .
- فكري (أحمد) - مساجد القاهرة ومدارسها ، جـ . 1 ، العصر الفاطمي ، دار المعارف بمصر ، 1965 م.
- مرزوق (محمد عبد العزيز) - الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس ، دار الثقافة بيروت.
- معزوز عبدالحق - البعد الروحي والجمالي للخط العربي، حوليات المتحف الوطني للآثار العدد.1، 1992م، ص. 42ـ 49.
- معزوز عبدالحق - حول عشر كتابات عربية غير منشورة بمتحف بجاية، حوليات المتحف الوطني للآثار العدد4، 1993.
- مودود (خالد) - النقائش العربية بإفريقية وتطورها من القرن الثالث إلى نهاية النصف الأول من القرن السادس هجري ، النقائش والكتابات العربية ، المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، تونس . 1988 ، ص . 39ـ 52 .

- الميلي (مبارك الهلالي) - تاريخ الجزائر القديم والحديث، جـ. 2، مكتبة النهضة الجزائر 1963 م.

- مورينو (جوميث مانويل) - الفن الإسلامي في إسبانيا، ترجمة الدكتور لطفي عبد البديع الدار المصرية للتأليف والترجمة مصر. 1968 م.

- ناجي (زين الدين) - مصور الخط العربي، مكتبة النهضة بغداد، دار القلم بيروت. 1400 هـ - 1980 م.

- هوداس (أ) - محاولة في الخط العربي، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية، العدد. 3، ص. 175 - 214.

BiBliographie

- AMMARI - L'Epigraphie Arabiche de Scicilia
- ARCEVEN - L'art décoratif Turc Istambul
- BLANCHET (P) - Compte redu de l'académie des inscriptions et des belles lettre, 4éme série, 1898, PP 46 -61 et PP 509 -520.
- BLANCHET (P) - La Kalaà des Beni HAMMAD, receuil des nations et mémoires de la société archéologique de constantine 1898, PP. 97 - 116.
- BLANCHET (P) - Description des monuments de la Kalâa hamad, avec note de H. SAIADIN, nouvel archive des missions scientifiques,T.X VII, P. 1 SS.

- BASSET (H) et terrasse (H) - Cenctuaire et forteraisse AL MOHAD (La chaire de la kotobiya, héspéris,T.VI,1926, PP168-204.

- BASSET (H) et rovincal (L) - SCHELLA une nécropole mérinide, hespéris 1922, PP. I -93 et PP. 257 -315.
- BASSET (R) - Nedroma et les traras, PARIS HERNEST LE ROUX 1901.
- BEJAIA -(Collection art et culture) Atelier d'art graphiques Espagne 1975.
- BEL (A) - L'inscriptions Arabes de FFS, journal Asiatique, 1917 -1919.
- BOURELL (J) ET LAOUST (E) - Stels funéraires marocaines, publication collection hesperis, (archives berbéred et bulletin de l'institut des hautes études marocaines) N3, 1927.

-BOUILLET (M.N) - Dictionnaire des sciences des lettre des arts

-BOUROUIBA (R) - Sur un petit oratoire mis au jour à la Kalâa de Beni Hammad, bulletin d'archéologie algérienne, Ministére de l'information et de la culture, T.IV.1970 PP 419 -434.

- " " - Sur six chapitaux trouvés à la Kalaà de beni hamad, B. A .A, T.IV, 1970, PP. 434 - 444.

- " " - L'art rekigieux musulman en Algérie, société national d'édition et diffusion, alger 1973.

- " " - Notes sur une vasque de pierre trouvée au palais du Manar de la Kalaa de s Béni Hammad, B.A.A, TV, 1976, PP. 247-260.

- " " - Objet de platre et de pierre sculptée mise au jour à

- " " la Kalaa de Beni Hammad, B.A.A.T.V, 1976, PP. 223 - 234.

-BOUROUIBA (R) - Les Hammadites, entreprise nationale du Livre Alger 1984.

- " " - Les inscriptions commémoratives des mosquées d'Algérie , Officede publication Univversitaires, Alger, 1984

- " " - Cité disparue, TAHERT, SEDRATA, Achire Kalâa des Béni Hammad, collection «arts et culture» ministére de l'information et de culture, Alger 1982.

- BROSSE LARD (CH) - Inscription arabe de Tlemcen, revue africaine,. 1858- 59, PP 161- 171.

- CAILLET (J) - La mosquée de Hassen à rabat, arts métiers graphiques, Paris 159.

- CAMBAZARD et AMAHAN (C) - Le décor sur bois dans l'Architecture de Fés C . N. R . S Paris, 1989.

- CHERBONNEAU (A) - Une inscription arabe de Bougie, recueil de constantine 1901, PP 167 - 171.

- COLIN (G) - Corpus des inscriptions Arabes et turques du département d'Alger; Paris, LE ROUX, 1901.

- COLIN (G.S) - Inscriptions funéraires de Merrakeche, Hesperis, T . XXII, 1936, P . 184 SS.

- DEBEYLIE (G) -La Kalâa du Beni hammad, une capitale berbére de l'afrique du nord au XI Siécle Paris , 1909.

- DEBEYLIE (G) - une capitale berbére au XIème siècle, Journal Asiatique, Xème série T. XIII, imprimerie nationale, Paris , 1908, PP. 193- 201.

-DEMAUPRIX (C) - Six mis chez les TRARAS, tour du monde, 2 ème semestre.

- DIRYIGER (D) - WRITING, LONDON. 1965. PP. 142 SS.

- DEVERDUN (G) - Nouvelles inscriptions arabes à Merrakech, Hesperis, T . XXXIV, 1947. PP. 455 - 459.

-DEVOULX (A) - Les édiffices de l'ancien Alger, BASTIDE, Alger. 1870.

- " " - Epigraphie indigéne du musée archéologique d'alger suivie d'un musée mural à Alger, jourdan, Alger, 1874.

- ELHABIB (M) - Stéles Funéraires Kairaouane inédites du début du IV émé/ X éme au milieu du Véme / XI éme siécle; études épigraphique, in B.A. C. T.H.S. Nouvelle série 9, Fax B.A .F. du Nord 1973. Paris 1976 , P. 45 -110.

- ELHABIB (M) - Stéles Funéraires Kairouanais du III éme / IX siécle, étude typologique, in . R. E. J . Fax . II, XL .III, 1975, PP. 227- 287.

- " " - ENSYCLOPEDIE de l'Islam, Vol. II . III. IV, Nouvelle édition, Leyden.

-FERAUD (ch) - Notes sur bougie, revue africaine, T.II, 1857, PP. 4 , ss

- " " - Histoire des villes de la province de constantine, Bougie, R.S.A.C. 1869, PP. 85 - 409.

-FLEURY (S) -Bandeaux ornementés à inscriptions Arabes, AMIDA - DIAR BAKR X Ième siècle; Syria, T. I, 1920, PP, 235 - 249 et PP. 318 - 328 . T. II, 1921, PP: 54 - 62.

- " " - Décort hépigraphique des monuments de GHZNA (extrait de lare vue syria 1925) Paris, GEUTHNR 1925.

- " " - Le Décort Hépigraphique Fatimide du Caire, syria, T . XVII, 1936, PP . 365-376.

- " " - Les monuments des premières siècle de l'Hégire, Syria, T . II, 1921, PP . 231 - 234.

- " " - Islamiste SCHRIFTBOENDER, diar - bakr, XI JOHARINDEST, in 4 , bal, Paris 1920.

- GOLVIN (L) - Le Maghreb central à l'époque des Zérides, (Recherches d'archéologique à la Kalâa de Beni - Hammad (Pub centre national de recherches scientifiquesà maisoneuve et larose paris, 1967.

- " " - Essais sur l'architécture religieuses musulmane mauraisque, T.IV,(pub, C.N.R.S), KLIINCK-SIECK, 1979.

- GOLVIN (L) - Quelques réflections sur la grande mosquée de TLEMCEN, revue de l'occident et de la méditérannée, n1, 1 er seméstre, 1966, PP 81 -90.

-GROHMA (A) - The origine and early developement of floriated KUFIC, ARD ORIENTALIS, vol. II, 1957, PP. 183-213.

-HAWARY (h) et Rached (H) - Catalogue général du mussée arabe du caire,stéles funéraires T. I . II, l'institut française d'archéologie orientale, 1932.

- KHALED et ORY (S) - Inscription arabe de Damas, les stéles funéraires, (cimetière d'El Bab El Saghir) institut française de Damas, 1977.

-L'ALEMAND (ch) - Tunis, imprimée apr L. remortet, alger 1893.

- MARVCAIS (G) - Arts musulman d'algérie, album de pierres, de platre et bois sculptés, Fasc. I et II JOURDAN, Alger 1909 -1916.

- " " - Notes sur la chaire à prêcher de la grande mosquée d'Alger, Hisperis, T.I, 1921, PP. 359- 385, T.VI, 1926 PP. 419-442.

- " " - recherches d'archéologie musulmanes, R.A.F 1922, PP. 21 - 38.

- " " - La chaire de la grande mosquée de Nedrouma, CINQUANTENAIRE de la faculté des lettres d'ALGER, 1932, PP. 321 -331.

- " " - TLEMCEN ville d'art et d'histoire, R.A.F. 1936 PP, 28- 48.

- MARVCAIS (G) - Le tombeau de sidi UKBA, annal de l'I.E.O Alger 1939- 1945, PP.1 - 15 . mélange d'histoire et d'archéoliogie de l'occident musulman, T . 1, Articles et Conférences, Alger 1957, PP . 15 -.....

- " " - Sur deux steles Hammadites du musée STEPHANE G . sell B .S . H. G .R . S. 1941 , PP. 171 -178.

- " " - La grande mosqué d'Alger, l'Ame des mosquées, feuillet d'EL Djzair, 1942 , PP . 33 - 34.

- " " - Sur la grande mosquée de Tlemcen, annal de l' I.E .O, T. VIII, 1949- 1950, PP 226 - 277.

- " " - La Berberie musulman et l'orient au moyen âge Paris, 1946.

- " " - Le Musée Stephane G . Sell, Musée des Antiquités et d'Art Musulman d'Alger, T .II, Alger 1950.

- " " -L 'Architecture Musulmane d'Occident, Paris, Arts et métiers graphiques, 1956.

- " " - Les arabes en Bérberie du XI éme siécle?

- " " - Manuel d'Art musulman.

- MARCAIS (G) et (W) - Les Monuments arabes de Tlemcen Fontemoring, Paris, 1905.

- MARCAIS (G) et GOLVIN (L) - La grande Mosquée de Sfax, Institut National d'Achéologie et d'Art de Tunisie, 1960.

- MARCAIS (W) - Six inscriptions Arabes de Tlemcen, Bulletin Archéologique 1902, PP. 538 -551.

- " " - Musée de Tlemcen, Leroux, Paris, 1906.

- MARYE (G.) - Musée National des Antiquités Algériennes, 2 ème Partie (Période Musulman) Alger, 1899.

- MERCIER (G) - Une inscription Arabe de Bougie, R. S .A.C . 1901,167 - 171.

- " " - Une inscription Arabe de Constantine,R. S .A.C . 1901, PP. 383- 386.

- " " - Les villes de l'Algérie, Revue de l'Afrique Française T. VI, Septième année . 1888.

- PIESSE (L) - Corpus des inscriptions Arabes et Turques, II. Département de Constantine . LEROUX , Paris , 1902.

- PROVENCAL (L) - Inscriptions Arabes d' Espagne (Texte et Planches); LEYDEN, 1931.

- Roy (B) - Inscriptions Arabes de Monastir, Revue Tunisienne; N 125,1918 PP. 85 - 91, Inscriptions Arabes de Mahdia, R . T, N 108, 1915, PP 29 - 34.

- " " Poinssot (Pet L) - Inscriptions Arabes de Kairouan, Publication des Hautes études Tunisienne . Vol. II, Fas. I, II. 1958.

- SALADIN (H) - Notes sur la Kalâa de Beni - Hammad, B,A,1904, PP. 243- SS.

- " " - Manuel d'art musulman, T. I, II. Paris, 1907.

- SAUVAGET (J) - Les inscriptions arabes de la mosquée de Bosna (extrait de la revue de Syria, 1941, Fas. 1), Paris, Librairie horientale PAUL GUEUTHNER, 1941.

- " " - Les épitaphes royales de GAO, EL ANDA-LOUSE, RUISTA de lasesculas des estudios arabes de Madrid Y GRENADA, Fas. 1,1949, PP 123 - 141.

- SOURDEL THOMINE (J) - Les monuments AYOUBIDES de Damas, livraison IV, épigraphie Koufique de Bab Saghir et épitaphes Koufique de Bab Saghir et génotaphe de fatima édition de BOCCARD, Paris, 1950, PP. 140 -232.

- " " -Stels Arabes anciennes de Syrie, arabica, T.IV, Fasc.3 , sept.. 1957, P . 325. SS

- TARRY (H) - excurssion archéologique dans la valée de l'Oued Mya, revus ETNO GRAPHIQUE, T . II, 1883, PP. 21 - 34, T.III, 1884, PP. 1 -44.

- SALADIN (H) - la mosquée de Sidi OKba Kairaouane, Paris , 1899.

- " " - Tunis et Kairaouane (les villes d'arts célébres), Paris 1908.

-TERRASSE (H) - Le décort des portes anciennes du Maroc, hésperis T . 3, 1923, 2 éme trimestre, PP. 147- 174.

- " " - La Mosquée des Andalous à Fes Edition d'art et d'histoire, Paris, 1942.

- " " -La grande Mosqué de TAZA, édition art et histoire, Paris, 1943.

- " " -Les monuments El moravides de Marrakeche, acte du XXIème congré orientalistes paris 1948, PP. 326-

- " " 327.

- " " - La grande mosqué de Seville, mémorial Henri BASSET, 1928, PP. 249.SS.

- " " - La mosqué d'El quaraouiynes à Fes, LINCKSIECK, Paris , 1968.

- TERRASSE (H) et BASSET (H)	-Etude d'archéologie ALMOUHAD Tinmel, hesperis T . III, Fax . 3 et 4 , 1923 PP. 76 . SS.
- VAN BERDCHEM (MAX)	- Matériaux pour un corpus, inscriptiorum arabicum T . II, Jerusalem ville.
-VANBE (Max)	- L'épigraphie musulmane en Algérie R .A .F . 1905, PP. 160 - 191/
- VAN BERCHEM (Marguerite)	- A la recherche de SEDRATA, archéologica orientalia in mémorian ernst HERSFELD, 1952.
- " "	- SEDRATA, une ville du moyen âge encevelie dans le sable du sahara Algérienne, documents Algériens, 1953, PP . 272 -232.
- " "	- SEDRATA un nouveau chapitre de l'histoire de L'art musulman, compagne de 1951. 1952 Ars orientalis, vol / I, 1954, PP 154-172.
- " "	- Deux compagnes de Fouille à SEDRATA, AP , comptes rendus de l'accadémie des inscriptions des belles lettres, 1952, PP. 242. SS.
- WIET (G)	- catalogue général du Musée du caire; Steles Funeraires T . II. V, imprimerie Nationale, Bulac, le caire, 1936.
- " "	- Nouvelles inscriptions Fatimides, Bulletin de l'institut d' Egypte.. T .XXIV, 1941. 1942.

- ZBISSE (S.M) - Corpus des inscriptions arabes de tunisie . Inscription de Tunis et de sa banlieue, Tunis 1955.

- " " - Inscriptions arabes de Manastir, institut national d'archéologie et arts, Tunis, 1960.

- " " - Inscription du Cordjam contribution à l'histoire des ALMOHADES et des HAFSIDES, la presse, Tunis, 1962.

- " " - Inscription arabes de Kairaouane, 3 parties I.N.A.A, Tunis1983 .

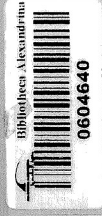
فهرس الموضوعات

طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية، الجزائر
2003
Printed in Algeria



يتناول هذا الكتاب أحد المواضيع الهامة التي لم تخص بالعناية والبحث من طرف الباحثين، ألا وهو موضوع «مظاهر التطور في الكتابات الكوفية الجزائرية»، ويقصد بمظاهر التطور تلك التغييرات أو التجديدات التي حصلت في الكتابات الكوفية، خاصة على النص الكتابي شاهديا كان أم دينيا أم تذكاريا، وسواء خص هذا التطور الجانب الأدبي للنص أو الجانب التركيبي، كما شمل أيضا الناحية الفيزيولوجية للحرف الكوفي والفنية والتقنية، و ما لحق به من ظواهر زخرفية نباتية كانت أم هندسية.

فالبحث هو عبارة عن دراسة علمية تعالج بالتحليل والمقارنة موضوع التطور، وترجع العناصر إلى أصولها، وتبحث في مسارها التطوري، كما تتطرق الى الناحية الأدبية للنصوص والصيغ الواردة فيها، ومدى انتشارها في الكتابات العربية في مختلف أقطار العالم الإسلامي. فالكتاب إذن هو مرجع جامعي ثري بالمعلومات، يفيد طلبة علم الآثار والتاريخ وطلبة الفنون الجميلة وطلبة شعبة المخطوطات العربية.



السعر : 168 دج

طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الإتصال والثقافة